Цена 40 руб.

Ленинградский Строительный Техникум
БИБЛИОТЕКА

72(09)П
П-15
29132

АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ СССР

--2005

ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

V

ТРИ ПАМЯТНИКА XVII СТОЛЕТИЯ

Ленинградский Строительный Техникум
БИБЛИОТЕКА

МОСКВА MCMXLV

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ОБРАЗНО
1953 г.

29132

АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

29/32.

--2005

ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Проверено в 19 году

Ленинградский Строительный Техникум

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР
МОСКВА MCMXLV

Проверено в 1957 году

Настоящая работа В. Н. Подключникова выходит в свет после смерти автора (скончался 8 марта 1944 года). Подготовка текста и иллюстраций к печати произведена по поручению Института Истории и Теории Архитектуры старшим научным сотрудником Института А. А. Кипарисовой под общей редакцией профессоров Д. П. Сухова и Д. Е. Аркина.

ТРИ ПАМЯТНИКА XVII СТОЛЕТИЯ

ЦЕРКОВЬ В ФИЛЯХ
ЦЕРКОВЬ В УБОРАХ
ЦЕРКОВЬ В ТРОИЦКОМ-ЛЫКОВЕ

29132.

Ленинградский Строительный Техникум

В.Н.Подключников

ACADEMIE D'ARCHITECTURE DE L'URSS

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE RUSSE

TROIS MONUMENTS
DE XVII SIÈCLE

В В Е Д Е Н И Е

Бурное развитие русской архитектуры в XVII веке завершается чрезвычайно своеобразным художественным направлением, известным в литературе под названием Московского или Нарышкинского барокко.

«Нарышкинское барокко», — быть может, одно из самых ярких явлений в истории русского зодчества.

Совершенно оригинальное применение таких традиционных материалов, как кирпич и белый камень в обработке фасада, необычайная пышность и благородство создаваемой из этих материалов архитектурной декорации, классическая простота и ясность общей композиции наряду с почти сказочным богатством деталей, иногда иноземного происхождения при ярко выраженном самостоятельном национальном характере стиля в целом, все это — особенности, характеризующие «Нарышкинское барокко» и нашедшие блестящее отражение в публикуемых нами памятниках.

В то же время архитектура «Нарышкинского барокко» интересна и рядом технических и функциональных исканий, в которых по-новому решались чисто практические проблемы, возникавшие перед русскими зодчими.

Одной из таких проблем было давно занимавшее русских строителей объединение храма с колокольней. До XVII века колокола помещались либо в отдельно стоящей колокольне (прием, распространенный уже в зодчестве XV—XVII веков), либо в проемах особой стенки — звонницы, которая иногда имела скромные размеры и устанавливалась на самом храме (более древний прием, идущий от псковского зодчества и позднее повторенный в пристройке к Дьяковской церкви под Москвой), а иногда представляла собой самостоятельное архитектурное сооружение (церковь Преображения в селе Большие Вяземы 1600 г. и др.), порой разраставшееся до размеров целого здания (звонница Московского Кремля 1532—1547 г., звонница Софийского собора в Новгороде, выстроенная в XVI в., звонница Богородице-Успенского монастыря в Тихвине 1600 г. и др.).

В течение XVII века наблюдаются настойчивые поиски какого-то единого решения этой задачи, характеризующиеся стремлением теснее включить колокольню в общую композицию храма и даже, по возможности, слить ее с ним в одно целое.

В самом конце XVII века это стремление завершилось неожиданно широким распространением нового типа церкви — церкви с «верхним звоном», или «церкви-колокольни», т. е. церкви, у которой колокольня устраивалась в верхней части здания, непосредственно над помещением для молящихся, и сливалась с ним в одно целое. Именно к такому типу церковных сооружений и относятся публикуемые в настоящем выпуске памятники.

Все же в эпоху «Нарышкинского барокко» строились не только церкви-колокольни. Яков Бухвостов, создавший одну из лучших церквей-колоколен — в селе Уборах, — одновременно с ней строит собор в Рязани, имеющий с ней мало общего, и глубоко традиционную по своей композиции Ризоположенскую церковь в Москве.

Церковь-колокольня не была тем архитектурным типом, который зародился именно в эпоху «Нарышкинского барокко». Исторически этот тип появляется среди так называемых вотчинных церквей и представляет собой наиболее совершенную их разновидность. От них он получает свою общую композиционную основу и через них уходит генеалогическими корнями в самое отдаленное прошлое древней Руси.

Но основная особенность церкви-колокольни — слияние звона с храмом в одно целое — принципиально отличает ее от других вотчинных церквей, даже имеющих с нею одинаковую формальную структуру, и дает основание рассматривать ее как самостоятельный архитектурный тип.

С этой точки зрения церковь-колокольня была действительно новым типом русского храма,

отвечавшим требованиям общего единства архитектурной композиции. Группировка основных масс церкви приобретала компактный характер, без отдельно стоящих сооружений для колокольного устройства, ввиду чего и все здание, имея достаточно представительный внешний вид, занимало настолько мало места, что могло быть поставлено даже внутри усадебного участка. Величественное башнеобразное построение хорошо отвечало монументальным задачам церковного строительства, а соединение храма со звоном и возможность создания на этой основе какого-то универсального типа здания содействовали преодолению местных различий в церковной архитектуре и тем самым совпадали с общей тенденцией к дальнейшей централизации укреплявшегося в XVII веке русского государства. Понятно, почему церкви-колокольне именно в кругах, близких к царю, начинают уделять столько внимания и почему она за короткий срок становится тем «модным» типом храма, который определяет собой все лицо «Нарышкинской» архитектуры.

За одно только десятилетие — с 1690 по 1700 г.— вокруг Москвы и в самой Москве последовательно возводятся: церковь Смоленской Богородицы в подмосковной вотчине боярина Ф. П. Салтыкова — селе Сафарине (или Софрине), церковь Петра в селе боярина К. П. Нарышкина — Петровском-Разумовском, церковь Покрова Богородицы в вотчине дяди Петра I — селе Филях, церковь Нерукотворного Спаса в вотчине боярина П. В. Шереметева — селе Уборах, наконец, церковь Живоначальной Троицы и церковь Знамения Богородицы в вотчинном селе бояр Нарышкиных — Троицком-Лыкове и на «Шереметевском дворе» в Москве.

Все это — лишь некоторые из памятников вполне развитого типа церкви-колокольни со всеми ее особенностями, и, вместе с тем, лучшие памятники всего строительства вотчинных церквей, в которых художественные принципы «Нарышкинского барокко» нашли самое полное и яркое выражение.

Все эти сооружения построены по одной и той же системе. В основе их композиции лежит глубоко традиционный в русском зодчестве «восьмерик на четверике», но осложненный дополнительным, — обычно трехъярусным[1], — наращиванием восьмериков, каждый из которых имел свое назначение: нижний, по традиции, завершал объем самого храма, следующий служил колокольней, а верхний нес главку. К этой «типовой» центральной части, в зависимости от условий задания, присоединялись абсиды, притворы и другие помещения, сочетанием которых с центральной частью и определялся окончательный вид здания.

Здесь не приходится заниматься вопросом — откуда появилась в русском зодчестве XVII века многоярусная композиция центральной части[2]. Нужно лишь указать, что именно эта композиция (которой некоторые исследователи приписывают украинское происхождение[3]) и позволила ввести колокольню в основное построение храма, не нарушая его архитектурной полноценности, т. е., что лишь на основе этой многоярусной композиции восьмигранного верха и стало возможным самое появление церкви-колокольни[4]. С другой стороны, следует отметить, что только после введения колокольни в один из восьмериков центральной части эта ранее существовавшая композиция получила не только художественное, но и чисто практическое оправдание.

Что же касается сочетания многоярусной центральной композиции с другими частями здания, то нужно заметить, что при всем своем разнообразии это сочетание всегда создавалось на совершенно конкретной основе, за которую принимался какой-либо из узаконенных в русском зодчестве типов культового здания — начиная с каменных трехабсидных церквей древнего Киева и кончая центрическим храмом с четырьмя одинаковыми притворами, имевшим широкое распространение в деревянном зодчестве древней Руси. Именно так построены все приводимые памятники (рис. 1—5 на листе *А*), начиная с Софринской церкви и кончая церковью Знамения на «Шереметевском дворе», и именно этим сочетанием многоярусной центральной части с глубоко традиционными формами русского церковного зодчества и объясняется самая, подчас неожиданная композиция церквей-колоколен «Нарышкинского барокко».

Само собой понятно, что устройство колокольни в верхней части здания повлекло за собой некоторые

[1] В Софринской церкви центральная часть состоит из четырех восьмериков, причем второй вместе с первым входят в объем помещения для молящихся. В других памятниках эта особенность не встречается, и ее, без сомнения, следует рассматривать, как черту архаическую, говорящую о более раннем происхождении Софринской церкви.

[2] Одни исследователи прямо утверждают, что «все эти храмы взяты с дерева» (Акад. А. М. Павлинов. История русской архитектуры. М, 1894, стр. 208), другие видят «начало стиля» в таких каменных постройках, как церковь Иосафа царевича в Измайлове 1678 г. или как украинская церковь в селе Курове под Москвой 1681—1687 гг. (История русского искусства, под редакцией И. Грабаря, т. II, стр. 420; А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М. 1937, стр. 366).

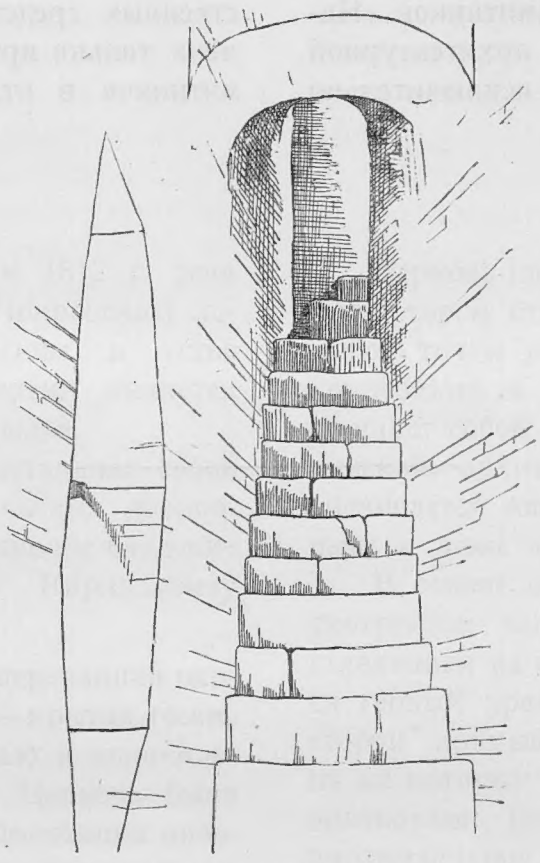
[3] Наличие в Софринской церкви «лишнего» восьмерика свидетельствует о чисто внешнем подражании какому-то образцу с четырехъярусным верхом, — возможно, действительно, деревянному храму украинского типа.

[4] Первые попытки соединить церковь с колокольней встречаются в русском зодчестве задолго до XVII века. К ним следует отнести такие памятники, как мало нам известная церковь Иоанна Лествичника «иже под колоколы», выстроенная в Московском Кремле около 1329 г. (История русского искусства, под редакцией И. Грабаря, т. II, стр. 209. М. Красовский. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М. 1911, стр. 228), как церковь Григория в Хутынском монастыре 1445 г. и церковь 1535 г. там же, Благовещенская церковь Ферапонтова монастыря 1535—1536 гг., Духовская церковь Троице-Сергиевской лавры 1554 г., шатровый храм-звонница Успенского монастыря. Но почти все эти попытки давали «колокольню-церковь», а не «церковь-колокольню». Самый храм в них архитектурно подавлялся и даже вовсе затушевывался колокольным устройством, служа как бы случайным дополнением к нему. Поэтому, несомненно, эти первые попытки и не развились в полноценный архитектурный тип, заглохнув вскоре же после его появления.

особенности в органическом строении типа и, в первую очередь, в его технической структуре. Основной принцип этой структуры сводится к передаче сосредоточенной нагрузки от тяжелого верха через свод нижнего восьмерика на его стены и к переводу ее — отчасти посредством тройного уступа арочек, а отчасти непосредственно — в стены четверика. Здесь сжимающие усилия через разгрузные арки центральной части распределяются на простенки между ними и на угловые столбы и частично воспринимаются примыкающими к ним наружными стенами притворов. Техническое выполнение этой конструкции осуществляется в типичном для XVII века кирпиче размером 8×14×28(29) см с погашением растягивающих усилий мощными железными связями, сечение которых доходит до 40 × 65 мм. Следует заметить, что, как и все другие особенности типа, эта структура не остается неизменной, а беспрерывно развивается и уточняется в соответствии с общим развитием церкви-колокольни.

Надежность этой структуры лучше всего доказывается долговечностью всех церквей-колоколен, существующих уже более 250 лет без появления каких-либо деформаций.

Наряду с характером общей конструкции, устройство колокольни в одном из верхних восьмериков вызвало необходимость устройства постоянной лестницы, которая обеспечивала бы свободный доступ к этому восьмерику через всю высоту здания. В церквах-колокольнях «Нарышкинского барокко» такая лестница делалась в наружных стенах, чем, главным образом, и объясняется их чрезмерная толщина. Как видно из чертежей (рис. 6), выполнение этой лестницы в сложных закруглениях и поворотах наружного ограждения, часто с устройством специальных отводов на хоры или в «царскую ложу», требовало от строителей виртуозной технической изобретательности. Как бы щеголяя этой изобретательностью, они не только справлялись со всеми трудностями последовательного проведения лестницы в самых неожиданных изломах, но и находили способы снабжать ее необходимыми эксплоатационными удобствами, например, обильно освещая ее прямым дневным светом. В целом же, хотя самый принцип такой лестницы был известен русским зодчим еще со времен древнего Киева (Кирилловская церковь 1140 г.), наличие ее во всех этажах здания до уровня звона является одним из обязательных признаков всякой церкви-колокольни «Нарышкинского барокко».



6. Церковь в Уборах.
Лестница на колокольню в стене

Не менее характерной особенностью рассматриваемого типа является и обязательная круговая паперть и более или менее высокий подклет, который развивается иногда в самостоятельный этаж, используемый либо для домовой усыпальницы, как в Софрине, либо для устройства отдельного теплого храма (Фили).

Центральную часть всей композиции церкви-колокольни составляет роскошный многоярусный иконостас, к которому богатая наружная обработка здания служит лишь скромной архитектурной подготовкой. Пышная отделка иконостаса, появляющаяся в русском зодчестве со второй половины XVII века, в корне отличается от прежних приемов. Она состоит из укрепленных на деревянном карнизе фигурных колонок или «заслупов» с базами и коринфскими «каптелями», перекрытых карнизами или «гзымсами» и поставленных либо на карнизы нижележащих ярусов, либо на вделанные в фон «карнштыны», или кронштейны. Эта рельефная архитектурная декорация выполняется сквозной резьбой, содержанием которой служат мотивы земного изобилия — гранаты, ананасы, виноградные гроздья и другие плоды, вперемежку с унизанными «жемчугом» картушами, волютами и прихотливым растительным орнаментом, важную роль в котором играет античный акант и различные «циротные травы». Весь этот пышный декор обрамляет лежащие в глубоких впадинах иконы, которые, в отличие от древних иконостасов, имеют уже и восьмиугольную, и овальную, и круглую форму, и увеличивается объемным резным распятием, носящим «латинский» характер. На такой оригинальной композиции, совершенно несвойственной прежнему русскому зодчеству, и сосредоточивается вся сила художественного воздействия церкви-колокольни. В обработке иконостаса искусство строителей и работавших с ними резчиков достигает виртуозности.

С таким же мастерством обрабатывалась в церквах-колокольнях и предназначенная для знатных посетителей «царская ложа», помещаемая на уровне хор в западной стене храма и сохранявшая основную

композицию древних патриарших или царских мест, хотя в новой обработке.

Наконец, не меньший интерес представляет и отделка внутренних стен церкви-колокольни золоченой деревянной резьбой тех же мотивов, что и иконостас или ложа, а также составлявшие существенную часть внутреннего оборудования клиросы, располагавшиеся симметрично с правой и левой стороны помещения для молящихся. Благодаря тому, что все эти элементы внутренней отделки выполнялись обычно одними и теми же резчиками, они носят единый характер, как и весь интерьер церкви-колокольни.

Что же касается наиболее заметной особенности церквей-колоколен, как типичных памятников «Нарышкинского барокко», их внешней архитектурной обработки, то она представляет собой исключительно своеобразный сплав западно-европейских мотивов с глубоко традиционными приемами чисто русского зодчества. Важную роль в этой обработке играет оригинально понятый русскими строителями ренессансный ордер в сочетании с такими прихотливыми элементами местной архитектурной композиции, как узорчатые парапеты, известные под мало удачным названием «петушиных гребешков», или как ряд приемов, шедших непосредственно от народного деревянного зодчества. Но как бы ни бросались в глаза все эти средства наружной обработки церкви-колокольни, в целом эта обработка настолько своеобразна и отличается таким широким диапазоном художественных средств, что может быть по-настоящему оценена только при детальном изучении каждого из памятников в отдельности.

ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В ФИЛЯХ

Широко известное по событиям 1812 г. село Фили (ранее Хвили, или Покровское) лежит на берегу реки Москвы, в устье речки Фильки, и в настоящее время является одним из крупных московских пригородов.

В середине XVII века село представляло собой небольшую деревушку в 18 крестьянских дворов. В 1669 г. село было пожаловано в вотчинное владение главе Посольского Приказа Льву Кирилловичу Нарышкину.

В то время в селе существовала деревянная церковь во имя Покрова Богородицы — крытая тесом, клетского типа, с трапезной, папертью и колокольней, увенчанной шатровым верхом. Церковь была выстроена в начале XVII века и по композиции ничего общего со знаменитой каменной церковью не имела. Постройка последней была связана с предпринятым Л. К. Нарышкиным расширением вновь полученной вотчины, объединением ее в одно хозяйство с тяготевшими к ней деревнями Мазиловой, Гусаревой и Ипской.

Церковь выстроена на два престола: верхний — во имя Нерукотворного Спаса и нижний — сохранивший название прежней церкви — Покрова Богородицы.

Надписи на специально изготовленной для церкви утвари[1] и другие признаки указывают на то, что ее постройка начата не ранее 1690 г. и закончена в 1693 г.[2]

Церковь поставлена на вершине пологого холма, в некотором отдалении от реки, и хорошо видна из любой точки прилегающего к ней села. По общей композиции и архитектурной обработке она представляет собой вполне зрелое произведение «Нарышкинской» архитектуры и многими исследователями оценивается как ее «лучший», «наиболее совершенный» и даже «классический»[3] образец.

В основе общей композиции церкви лежит рассмотренная выше типовая центральная часть, поставленная на высокий подклет, в котором помещается теплый храм. К этой центральной части со всех сторон примыкают полукруглые пристройки, одна из которых служит алтарем, а три остальных — притворами. Все вместе образует богатое по формам пирамидальное построение с центрическим четырехлепестковым планом, имеющим две оси симметрии — более длинную продольную, с востока на запад, и более короткую поперечную, с севера на юг.

Это построение, несомненно, родственно тому типу храма, который в деревянном зодчестве древней Руси был известен, как церковь «рубленая в 12 углов» или «в углы в 12 стен», а с архитектурной точки зрения представляет собой торжествующе устремленную ввысь пирамидальную композицию, которая, благодаря обходящей ее круговой паперти с широко раскинутыми лестницами, органически вырастает из окружающего пейзажа и по общему приему близко напоминает величественную композицию церкви Вознесения в селе Коломенском.

[1] Надпись на лампадах гласит: «Лета 7202 (1694) сия лампада построена в новопостроенную каменную церковь Нерукотворенного Спасова Образа, что в селе Покровском, тщанием и иждивением боярина Льва Кирилловича Нарышкина...» (А. Мартынов. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. М. 1847. Тетрадь 3, стр. 7).

[2] Следует, между прочим, отметить, что до нашествия наполеоновских войск, устроивших в церкви конюшню и повредивших отделку памятника, окна были застеклены расписными стеклами иностранного происхождения с изображениями сцен из священной истории, рыцарскими гербами и надписями «oloff Jönsen Seek, anno 1691», «Hindrich Johan Monschier, Leutenant, a. 1692» и пр. Как видно по датам, это застекление не могло быть произведено раньше 1693 г. Впрочем, А. Мартынов связывает его с Лифляндским и Эстляндским походами Петра Великого, т. е. относит к еще более позднему времени (Op. cit., стр. 6).

[3] Акад. А. М. Павлинов, Op. cit., стр. 207; В. Никольский, История русского искусства, 1923, стр. 109; А. Некрасов. Op. cit., стр. 359.

Техническое решение памятника, как и его общая композиция, также представляет собой вполне выработанный конструктивный прием, ясно говорящий об относительной зрелости всего типа, хотя по сравнению с другими публикуемыми здесь памятниками он еще отличается некоторыми чертами, связанными с его более ранним происхождением. К таким особенностям следует отнести несколько наивную постановку арочек непосредственно на верхний обрез восьмиугольных окон или некоторую инертность общего конструктивного решения, выразившуюся в небольших пролетах арок основного этажа и в излишней толщине простенков между ними. Правда, эта инертность может объясняться осторожностью строителя, вызванной тем, что лестница на колокольню — как, впрочем, и в других памятниках этого типа, — прорезает тело одного из угловых столбов и простенка над западной аркой.

К таким же особенностям можно причислить и устройство входа на эту лестницу вдали от главного входа, в левом углу южного притвора[1]. Если учесть, что нижняя часть лестницы предназначалась для особ, посещавших царскую ложу, такое устройство следует рассматривать как известную недоработанность приема, нашедшего более удачное решение в последующих памятниках.

Архитектурная обработка церкви в Филях строилась в соответствии со встречающимся в древнерусском зодчестве пониманием стены, как заполнения между стойками каркаса, но обращает на себя внимание самая трактовка каркаса и некоторая нечеткость в его применении. Его составные части, то лежащие в плоскости стены, то лишь прислоненные к ней снаружи, уже походят на каноническую, ренессансную форму, хотя и носят особый характер, заставляющий предполагать их родство с деревянным зодчеством. Особенно чувствуется это родство в пропорциях колонн, которые иногда обозначают мало удачным термином «дудочки» и которые явно исходят от точеных деревянных изделий. Тот же «деревянный» характер сквозит и в других мотивах архитектурной обработки — в рисунке ширинок, заполняющих пролеты парапета, в крайне своеобразных кронштейнах, которыми завершаются колонны в подклете и на основном восьмерике, и даже в самом рисунке «петушиных гребешков», венчающих все карнизы.

Характерной деталью памятника являются восьмиугольные окна в верхней части четверика — деталь, ставшая как по форме, так и по расположению на фасаде, традицией для всех вотчинных церквей «Нарышкинского барокко». Заслуживает внимания то, что здесь, как и в Софринской церкви, эти окна имеют еще крайне простую и тоже явно «деревянную» обработку, в отличие от более поздних памятников, где они становятся одним из самых пышных и богато отделываемых пятен на всем фасаде.

Как на характерный прием архитектурной обработки, проходящий красной нитью и через многие другие памятники «Нарышкинского барокко», следует указать на постепенное вытягивание колонн от нижнего этажа к верхнему, которым подчеркивается общая вертикальная устремленность здания. Не меньший интерес представляют и более тонкие детали, предназначенные для смягчения основных форм здания и для их гармонической связи с окружающим пространством. Кроме пышного завершения каждого яруса «петушиными гребешками» и постепенного заострения их формы от этажа к этажу, к таким деталям можно отнести часто встречающиеся в архитектуре той эпохи раковины или установленные на тумбах каждого парапета «фиалы», которые по форме напоминают наконечник древка хоругви или знамени.

Наряду с мотивами деревянного происхождения следует отметить и приемы чисто кирпичной архитектуры, — излюбленный в русском зодчестве XVII века «поребрик», из которого выложены архивольты подклета, а также закругленные стены притворов или общую трактовку всей композиции, придающую ей уже не столько деревянный, сколько каменный характер.

Из деталей вспомогательного назначения следует обратить внимание на такую типичную для XVII века принадлежность, как заполнение оконных проемов «кубоватыми» железными решетками. Это не только имело защитный смысл, но и создавало чрезвычайно тонкий художественный переход от массива стены к внутреннему пространству храма. По любви, с которой заполнение обрабатывалось, видно, что строители отдавали себе отчет в его архитектурном значении.

Внутреннее пространство церкви в Филях целиком отвечает ее наружной композиции. Четверик с первым восьмериком составляют центральную часть храма, хорошо освещаемую двухъярусным прямым светом и дополнительной подсветкой из притворов. Пространство притворов образует еще замкнутые помещения, которые лишь через тесные пролеты арок открываются в центральную часть. Обращает на себя внимание слегка стрельчатое очертание свода, перекрывающего основной восьмерик[2]. Отделка интерьера центральной части носит богатый характер, типичный для всех церквей «Нарышкинского барокко». Всю восточную стену храма занимает вось-

[1] Сейчас вход устроен снаружи, во впадине между южным и западным притворами, но это устройство — результат позднейшей переделки (М. Красовский, Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества, М. 1911, стр. 401).

[2] В публикуемых обмерах К. Иванова эта особенность не отражена, хотя она и отмечалась уже А. Мартыновым в середине прошлого столетия (А. Мартынов. Op. cit., тетр. 3, стр. 6).

миярусный золоченый иконостас, близкое представление о котором дает публикуемый здесь иконостас церкви в Троицком-Лыкове, хотя он и носит несколько более сухой характер, чем последний. Важную часть интерьера составляет ложа, расположенная на уровне хор, и клиросы, обработанные так же роскошно, как и иконостас. Убранство интерьера дополняется деревянной резьбой, окаймляющей очертания окон и так же еще носящей более скромный характер, чем резьба церкви в Троицком-Лыкове.

Колокольня помещается во втором восьмерике, который снаружи обработан такими же колоннами на кронштейнах, как и основной восьмерик. Каждый проем колокольни снабжен горизонтальной перекладиной, предназначавшейся для подвески колоколов и одновременно игравшей роль конструктивной затяжки. Свод колокольни открывается в третий восьмерик, который несет на себе главку с венчающим ее крестом. С точки зрения наружной обработки обращает на себя внимание пропорциональное уменьшение всех деталей, выражающих оба этих восьмерика, и художественное стушевывание их значения по сравнению с основным восьмериком, а также несколько грубоватая, еще архаическая обработка всех пяти главок.

В заключение нужно сказать, что при всем богатстве своей узорчатой декорации церковь в Филях отличается строгой, классической тектоничностью общего построения. Все средства художественного выражения в ней строго целесообразны: каждый элемент наружной и внутренней обработки четко выполняет ту роль, которая отведена ему в общей композиции. Как в целом, так и в деталях, эта композиция исходит из простых и ясных законов архитектурной тектоники, и эта тектоника не нарушается в ней ни одним случайным штрихом.

ЦЕРКОВЬ НЕРУКОТВОРНОГО СПАСА В УБОРАХ

Село Уборы (26 км от Москвы) в конце XVII века было вотчиной боярина П. В. Шереметева «Меньшого». Постройка церкви Нерукотворного Спаса в этом селе была начата по заказу П. В. Шереметева в 1693 г. (год окончания церкви в Филях). Строителем церкви был выдающийся зодчий «Нарышкинского барокко», крепостной крестьянин села Никольское-Сверчково (Московской области) Яков Григорьевич Бухвостов с «товарищами» Михаилом Тимофеевым и Митрофаном Семеновым.

Как уже отмечалось в литературе[1], Бухвостов по договору должен был закончить церковь к 1695 г., но, отвлекшись постройкой собора в Рязани, подряда в срок не выполнил, за что дважды привлекался к ответственности и был приговорен к битью кнутом с обязательством Уборовское «каменное дело» все-таки «доделать». И хотя по заступничеству самого же Шереметева приговор в исполнение приведен не был, начатая с большим творческим подъемом постройка церкви была через силу закончена Бухвостовым лишь к 1697 г.

Несмотря на прискорбное влияние, которое подобные осложнения должны были, без сомнения, оказать на ее художественное качество, церковь в Уборах именно по своему облику — редчайший памятник не только русского, но и мирового искусства. Если церковь в Филях до известной степени — типовой образец, дающий представление об архитектурной обработке многих произведений «Нарышкинского барокко», церковь в Уборах выделяется среди этих произведений, как уникальный, не имеющий аналогий памятник.

Подобно церкви в Филях, церковь в Уборах поставлена на вершине пологого холма, в некотором отдалении от реки Москвы. Расположение холма почти в геометрическом центре большой речной излучины обеспечивало далекую видимость церкви, а по течению реки широко разносился колокольный звон.

По общей композиции церковь представляет собой тот же тип храма с четырехлепестковым планом, что и церковь в Филях, но в более развитом виде. Правда, у нее нет высокого подклета с широко раскинутыми крыльцами, который придает церкви в Филях такой импозантный вид. Но зато утроенное очертание притворов (предвосхищающих притворы Дубровицкой церкви) свидетельствует о значительно более сложном чувстве формы, чем простые полуцилиндрические очертания церкви в Филях, и ясно говорит о дальнейшем развитии и обогащении четырехлепесткового типа.

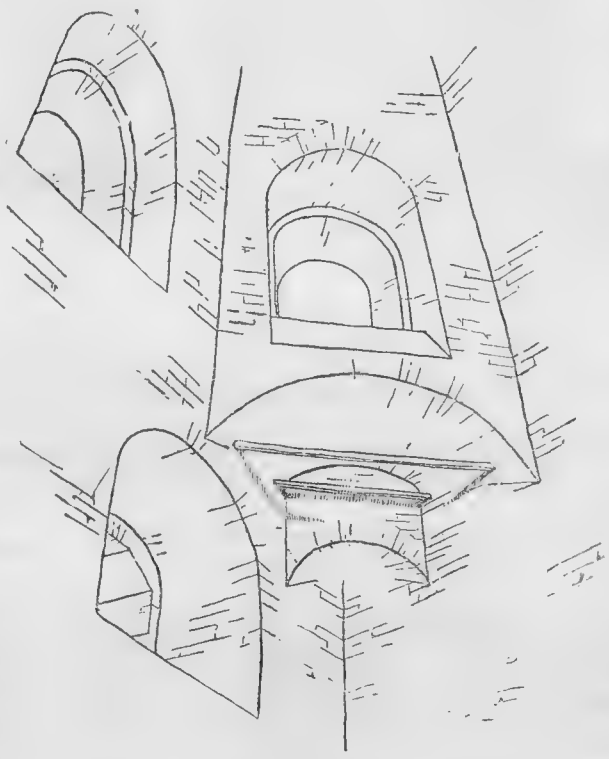
О том же развитии говорят и отдельные функциональные улучшения в общей структуре здания, введенные Бухвостовым. К таким улучшениям можно отнести устройство входа на колокольню внутри западного притвора, в непосредственной близости от главного входа, или отдельное ответвление от этой лестницы в ложу, что является более парадным архитектурным приемом, чем случайные и тесные ходы церкви в Филях.

Но еще нагляднее сказалось развитие типа в некоторых особенностях технического решения, рекомендующих Бухвостова, как конструктора более смелого и тонкого, чем строитель церкви в Филях. Среди этих особенностей обращает внимание свободный размах основных подпружных арок, пролет которых Бухвостов не побоялся довести до 7,50 м (против 5 м в церкви в Филях), упразднив промежуточные столбы и сведя площадь сечения угловых столбов (без учета стен притвора) до 4,7 м² вместо 9,8 м² в церкви в Филях, т. е. облегчивши их ровно

[1] История русского искусства. под редакцией И. Грабаря, т. II, стр. 440; С. Безсонов. Крепостные архитекторы. М. 1938, стр. 52.

вдвое, несмотря на то, что они несут давление всей верхней части здания вместе с колокольней. С другой стороны, пять угловых арочек Бухвостов опер не прямо на обрез восьмиугольных окон, а на разгрузные арки оконной амбразуры, которой, в отличие от церкви в Филях, придано изнутри полуциркульное очертание (рис. 7), и этим обнаружил более четкое представление о внутренней работе конструкции, чем многие другие строители «Нарышкинского барокко». Наконец, не менее красноречиво и своеобразное очертание главных арок, имеющих слегка стрельчатое подвышение, или смелая конструкция врезанных друг в друга сводов, которые перекрывают сложное пространство наружных притворов.

Внутреннее решение церкви в Уборах в основном повторяет решение церкви в Филях, но также отличается от него некоторыми особенностями. Пространство притворов через широкие и высокие проемы главных арок более свободно открывается в вертикально устремленное пространство центральной части, и в этом — новая черта церкви в Уборах по сравнению с более замкнутой архитектурой церкви в Филях. Обработка интерьера церкви в Уборах задумана, несомненно, с тем же применением роскошного резного иконостаса, ложи и золоченой деревянной отделки дверных и оконных обрамлений, которые характерны и для церкви в Филях, но была ли эта отделка доведена до конца — неизвестно.



7. Церковь в Уборах. Переход к восьмерику системой арок

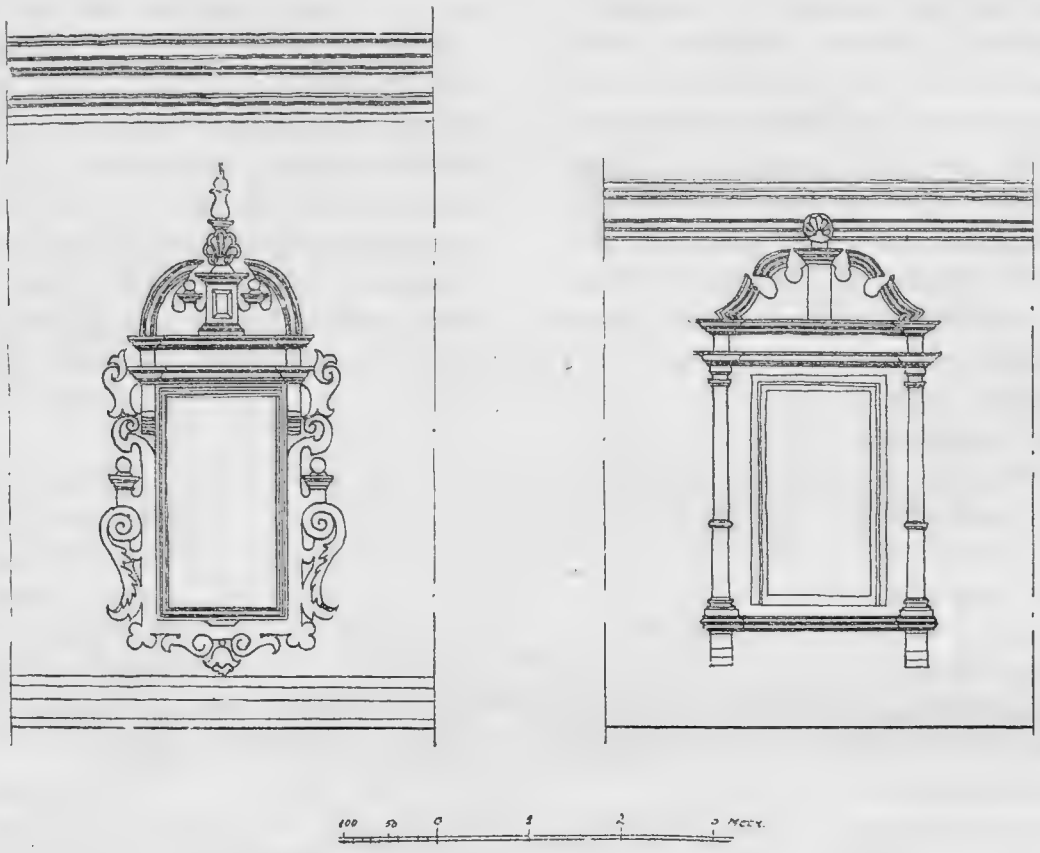
Переходя к наружной композиции памятника, следует прежде всего заметить, что отдельные места ее носят незаконченный характер, возможно объясняемый всей обстановкой стройки, вынуждавшей Бухвостова спешить с формальной сдачей церкви. К таким незаконченным местам нужно отнести, повидимому, отсутствие парапета («петушиных гребешков») над первым ярусом здания, некоторую «ненайденность» в пропорциях сделанного явно наспех верхнего восьмерика, а, может быть, и отсутствие главок над всеми четырьмя притворами. Кроме того, вызывает сомнение и несколько вычурная форма центральной главки с излишне скромным крестом, возможно, представляющая собой позднейшую переделку.

Зато наружная композиция церкви в Уборах как по группировке масс, так и по их обработке отличается редкой широтой размаха и четкостью выполнения. По сравнению с церковью в Филях обращает внимание не только чрезвычайно динамичная форма притворов, но и более богатое решение такого ответственного элемента композиции, как проемы. Вместо суховатых по форме и несколько монотонных по расположению на фасаде проемов церкви в Филях, проемы церкви в Уборах активно включены в композицию и имеют такой рисунок и пропорции, какие нужны для более четкого выражения общей устремленности памятника в вертикальном направлении (рис. 8). Важно отметить постепенное смягчение и раздробление их формы и размеров, — от прямоугольных окон и дверей первого яруса до разрезанных двойной аркой закругленных проемов колокольни, а также очень пышную обработку «лежачих» восьмиугольных окон в четверике.

Именно празднично-нарядная обработка, связанная со всей композицией здания, и придает церкви ее неповторимый облик, ясно говорящий о высоком художественном чутье строителя и о его поистине гениальной одаренности.

В основном эта обработка — как и в Филях — строится на сочетании белокаменных деталей с красным кирпичом и на широком использовании мотивов, восходящих к ренессансному ордеру, но вся полнокровно-жизнерадостная трактовка этих средств в корне отличается от хрупкой и строго официальной обработки церкви в Филях. Ордерный каркас здесь не сливается с плоскостью стены, а рельефно выступает из нее, в связи с чем и самая стена приобретает более самостоятельный и массивный характер, еще острее подчеркиваемый заделкой в нее мощных кронштейнов, которые несут на себе колонны во всех ярусах здания. Стержни колонн представляют собой уже не гладко обточенные «балясинки» церкви в Филях, а мясистые стволы, глубоко изрезанные каннелюрами, спиралями цветочных гирлянд или вогнутыми листьями аканта и нагруженные сверху тяжелыми раскреповками антаблемента. Если базы этих колонн свидетельствуют о каком-то косвенном знакомстве строителя с элементами классического ордера, то завершения их представляют собой не обточенные, как бы на токарном станке, тосканские верхушки колонок церкви в Филях, а пышные и полноценно выполненные капители коринфского ордера. Большой интерес представляют и такие особенности, как энергично подчеркнутая разница в обработке верхней и нижней

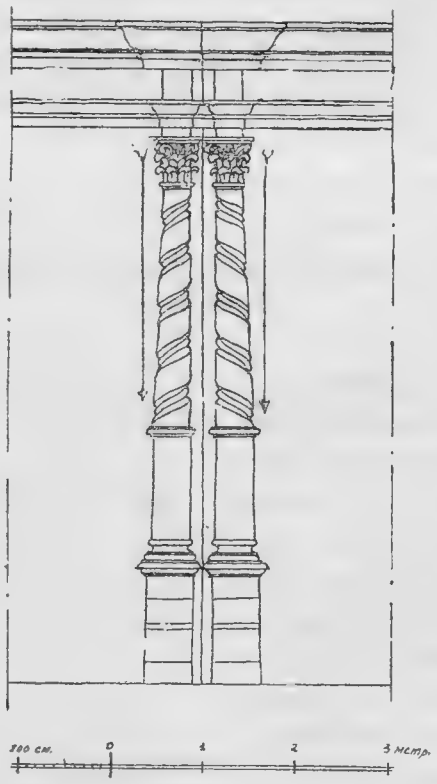
части колонн, или как исключительно своеобразная трактовка колонн первого яруса, делающая их похожими на березовые стволы, которые удивительно тонко перекликаются с окружающим пейзажем. Наконец, не менее интересны и такие детали, как головки херувимов, украшающие некоторые капители в тех местах, где обычно помещается «цветок», или как мотивы изобилия (лопнувшие от зрелости гранаты, гроздья винограда и пр.), которые не только заполняют впадины парапета, но и переходят на отдельные элементы ордера, покрывая, например, поверхность кронштейнов, поддерживающих колонны основного восьмерика.



8. Сравнительная схема размещения и декорации оконных проемов на стенах I яруса церкви в Уборах и церкви в Филях

Все эти мотивы, как и самый характер ордера, представляют собой смело вынесенные наружу и воплощенные в камень части резного барочного иконостаса, чем и объясняется исключительность архитектурной обработки церкви в Уборах.

Еще нагляднее это происхождение архитектурного декора церкви в Уборах сказалось в наличниках окон, самая структура которых отражает технику резьбы на деревянной доске с применением таких столярных инструментов, как долото, буравчик или шило. Интересно отметить, что, поскольку не свойственная камню форма этих наличников не могла быть выполнена в натуре без поломки заостренных краев рисунка, их пришлось резать на прямоугольных плитах, заложенных фоном «заподлицо» с кирпичной кладкой и явно рассчитанных на последующую закраску излишнего фона под цвет стены.

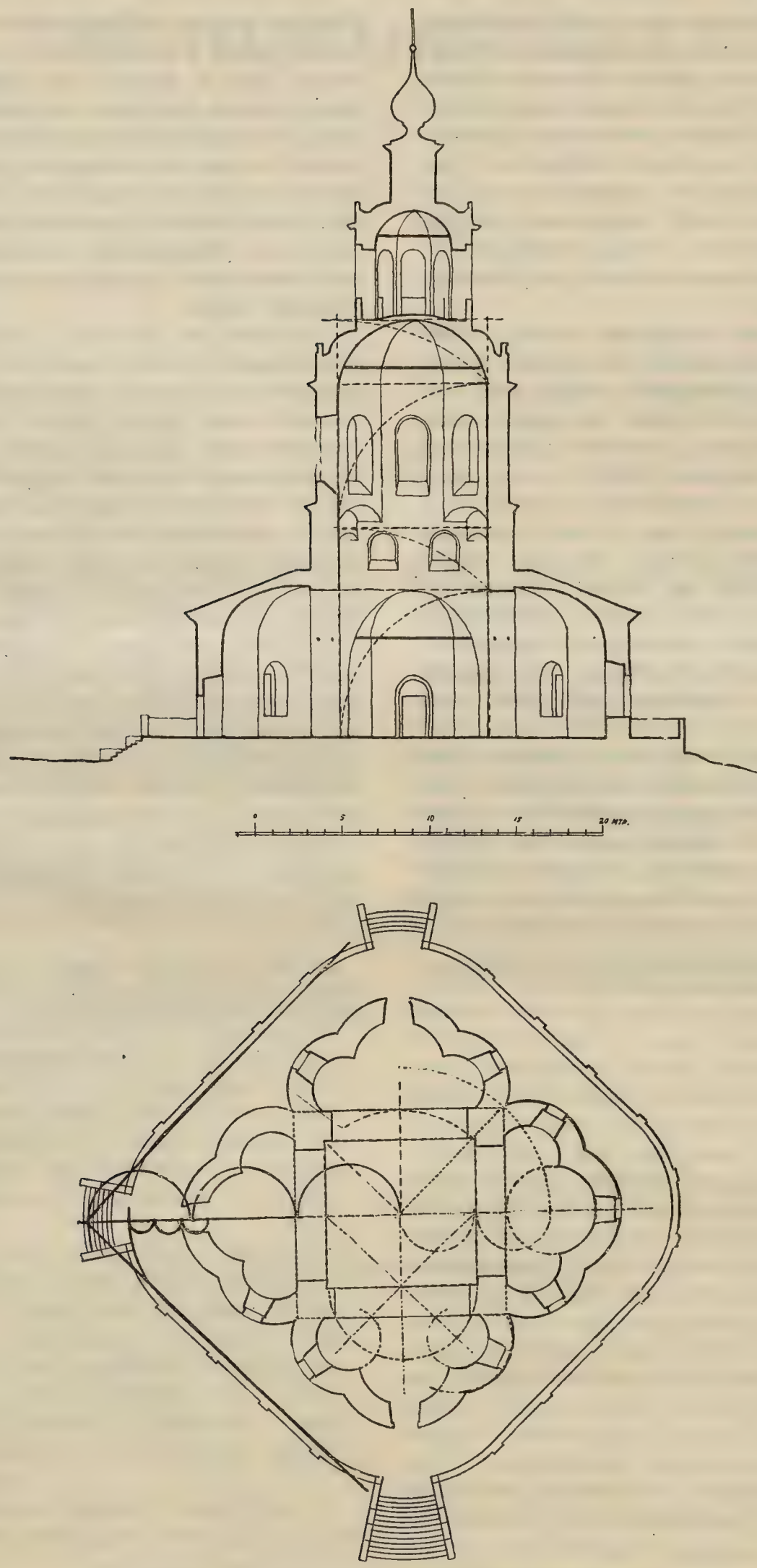


9. Оптический корректив в установке парных колонн восьмерика церкви в Уборах

В печати уже высказывалось предположение о генетической связи русской деревянной резьбы XVII века с привозившимися из-за границы печатными листами, гравюрами из библии Пискатора и пр.[1]. Принципиальный интерес в связи с этим приобретает такая деталь церкви в Уборах, как рисунок дорического фриза над главным входом, где триглифы вместо ложек украшены накладными валиками, — курьез, который мог получиться только от негативно понятого изображения при пользовании графическим материалом.

Среди других особенностей церкви в Уборах интересно отметить такое нововведение, как парные колонны на углах основного восьмерика, не встречающиеся ни в более ранних, ни в более поздних памятниках «Нарышкинского барокко». Этот

[1] Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. Изд. «Академия». М. 1934, стр. 94-95. Сборник «Русское искусство XVII в.». Изд. «Академия». М. 1929, и др.



10. Церковь в Уборах. Пропорциональное построение, разрез и план

прием, придававший особую мощь всей композиции, поставил Бухвостова перед неожиданным затруднением, которого избегали другие строители: благодаря сильному энтазису поставленных рядом колонн, последние стали производить впечатление разваливающихся вершинами в разные стороны от угла. Учитывая это обстоятельство, зодчий сблизил их верхи таким образом, чтобы внутренние контуры стержней были параллельны между собой (рис. 9), и этим тонким коррективом избежал получавшейся неприятной иллюзии.

О таком же высоком мастерстве говорит и пробный анализ пропорционального построения памятника. Как видно из приводимой схемы (рис. 10), не только очертания всего плана, но даже и абрис отдельных конструктивных элементов здания (толщина стен, сечение опорных столбов и пр.) четко вписывается в систему диагонали квадрата, т. е. находится в соответствии с тем глубоко традиционным производственным методом, который отмечен многими исследователями для самых разновременных построек древней Руси[1], вплоть до церкви Вознесения в Коломенском[2], или первых церквей великокняжеского Киева, и который во времена Бухвостова получает особенно виртуозное применение.

Сравнивая церковь в Уборах с церковью в Филях, нужно отметить не только более широкое и свободное оперирование элементами здания, но и совершенно иной подход к самому пониманию художественной задачи. В отличие от несколько абстрактной, наполовину еще как бы «деревянной» церкви в Филях, церковь в Уборах наполнена жизнерадостным чувством и полнокровной, телесной материальностью. Все ее формы — от общего построения до самых тонких деталей — настолько мощны и рельефны, что каждую из них невольно хочется обойти со всех сторон или пощупать руками. И хотя по рисунку эти формы исходят от деревянных изделий, по художественной трактовке они приобретают уже настолько убедительный каменный характер, что даже неопытным зрителем воспринимаются как явно каменная форма.

В целом же церковь в Уборах — одно из тех произведений русского зодчества, которые не укладываются ни в какие рамки привычной типологии. Бурный натиск форм, резкое убывание пропорций, стремительные переходы одной формы в другую, живописно-пластический характер общего построения и своенравная трактовка отдельных деталей — все это принципиально отличает ее от других произведений «Нарышкинской» архитектуры и наводит на мысль о некотором сходстве с европейским барокко. И такое сходство, без сомнения, есть. Бухвостов творил, не считаясь с привычными художественными нормами и образцами, идя в своем творчестве тем путем, который подсказывало ему его собственное чутье. Но поскольку реальным материалом для такого своенравного творчества ему все же служили впитанные с детства представления и понятия родной страны, он в конечном счете создал хотя и ни с чем не сравнимое, но в то же время художественно-правдивое и глубоко национальное произведение чисто русского искусства.

[1] П. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре («Архитектура СССР» № 1 за 1940 г.).

[2] В. Подключников. Церковь Вознесения в с. Коломенском. («Архитектура СССР» № 5 за 1940 г.). Он же, Архитектурный образ и пропорции («Архитектура СССР» № 5 за 1941 г.).

ЦЕРКОВЬ ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦЫ В ТРОИЦКОМ-ЛЫКОВЕ

При царе Василии Шуйском подмосковное село Троицкое, с вошедшей позднее в его состав деревней Черевковой, было пожаловано в вотчину князю Борису Михайловичу Лыкову. В 1680 г. оно числилось за приказом Большого дворца, в 1690 г. перешло к Мартемьяну Кирилловичу Нарышкину, а с 1698 г. стало вотчиной того же Льва Кирилловича Нарышкина, которому принадлежало и село Фили[1].

По писцовым книгам 1627 г. в селе значилась деревянная клетская церковь Живоначальной Троицы с приделами Николая Чудотворца и Фрола и Лавра, существовавшая и во время передачи села М. К. Нарышкину.

Сохранившаяся до нашего времени каменная церковь того же имени впервые появляется по документам лишь в переписной книге 1704 г., где отмечается без особых комментариев, как уже вошедшее в привычный обиход здание. Отсюда можно заключить, что она выстроена между 1690 и 1704 гг., причем по характеру обработки ее следует отнести к тому времени, когда село уже находилось в собственности Льва Кирилловича Нарышкина, т. е. к 1698—1703 гг.

В отличие от обоих предыдущих памятников, церковь Живоначальной Троицы поставлена не на пологом холме, а на самом краю высокого обрыва, круто спадающего к реке Москве. Благодаря этому церковь, несмотря на свои скромные размеры, господствует над прилегающими окрестностями, а простая и четкая связь здания с профилем обрыва создает ясную гармонию архитектурных форм с окружающей природой.

По общей композиции церковь представляет собой трехчастный тип храма, который задолго до нее был распространен в строительстве центральных и северных районов древней Руси.

Как и другие ее предшественники, Троицкая церковь состоит из трех частей — алтаря, помещения для молящихся и притвора. Все три части поставлены на невысокий подклет и обнесены круговой папертью с тремя широкими лестницами. Центральная часть представляет собой типичный для церквей-колоколен четверик с тремя ярусами восьмериков; алтарь и притвор — симметрично закругленные пристройки, каждая из которых имеет свою главку. Остальные элементы здания понятны из чертежей и в особых пояснениях не нуждаются.

Интересной особенностью памятника являются круговые галлереи на уровне хор и основного восьмерика. Нижняя галлерея (рис. 11) служит одновременно и ходом в ложу, устроенную, как и в церквах в Филях и Уборах, против центральной оси иконостаса, в западной стене храма. Важно отметить, что подъем на эту галлерею решен приемом двух симметрично расположенных лестниц, начинающихся внутри притвора, по обе стороны от главного входа. На уровне первой галлереи они заканчиваются, и дальнейшее сообщение с верхом здания и колокольней осуществляется при помощи одной лестницы. Отсюда ясно, что устройство второй лестницы вызвано либо желанием отделить ход на колокольню от хода в ложу, либо стремлением вообще дать более парадное архитектурное решение этого хода в тех пределах, где он обслуживал царскую ложу. В обоих случаях это — особенность, говорящая о дальнейшем совершенствовании типа и об углублении внимания к вопросам интерьера, что заслуживает быть отмеченным особо.

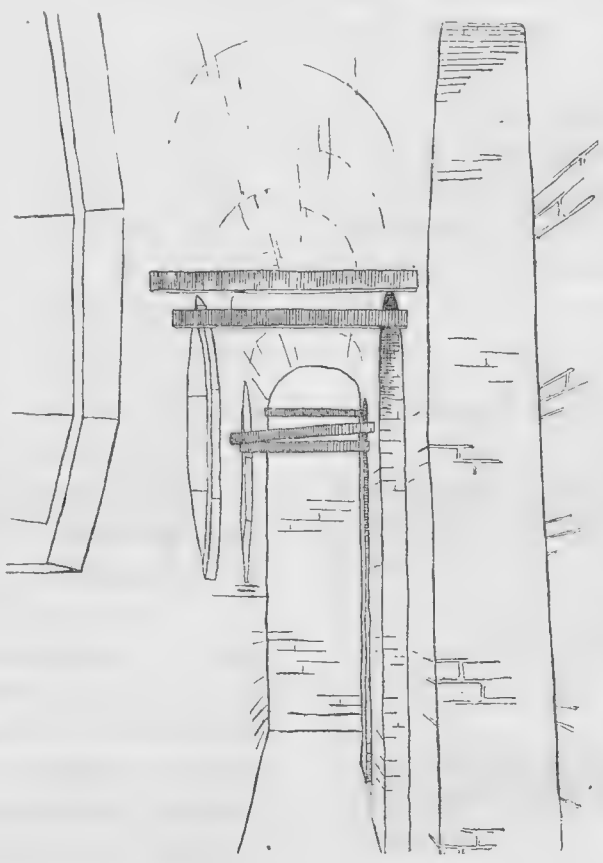
По техническому решению Троицкая церковь мало отличается от других памятников, но

[1] Холмогоровы. Вып. 3. Загородская десятина, стр. 295—297.

Ленинградский Центральный Технический

наличие сквозных галлерей придает наружным стенам центральной части принципиально новый характер. Суммарная толщина этих стен доходит почти до двух метров, т. е. на 25—30 см даже превышает стены церкви в Уборах. Однако по существу они состоят из двух параллельных стенок по 0,5 и 0,7 м толщиной, разделенных пространством галлереи в 0,75 м шириной и связанных между собой только междуэтажными сводами и железными связями.

При этом обе стенки смело изрезаны проемами и несут на себе — как и во всех церквах этого типа — нагрузку тяжелой верхней части здания вместе с колокольней. Таким образом, в конечном счете стены церкви в Троицком-Лыкове представляют собой значительно более легкую конструкцию, чем стены других памятников. Их устройство обнаруживает тенденцию к переходу от излишне мясистых стен к более полному использованию материала по принципу каркасной конструкции и наглядно указывает на развитие в русском зодчестве нового ощущения материала и нового представления о распределении внутренних усилий в сооружении.



11. Церковь в Троицком-Лыкове. Внутренняя галлерея

С появлением сквозных галлерей связано и принципиально новое выражение внутреннего пространства Троицкой церкви. После низкого притвора, отделенного от центральной части массивной стеной с тесными проемами, это пространство, вообще говоря, воспринимается как замкнутая со всех сторон и гордо взлетающая кверху вертикаль, обильно залитая светом из трех ярусов окон. Но обходящие вертикаль сквозные галлереи создают впечатление дополнительного пространства, равномерно обтекающего храм со всех сторон и отгораживающего его от окружающей природы. Благодаря примитивной, несколько глуховатой трактовке проемов, связывающих пространство центральной части с пространством галлерей, это ощущение в принципе отличается от ощущения, вызываемого сквозными колоннадами итальянского Ренессанса, и самый прием с архитектурной точки зрения не имеет с ними ничего общего.

Выдающийся интерес представляет обработка интерьера церкви, значительно более пышная, чем в церкви в Филях. Заполняющий восточную стену девятиярусный иконостас с иконами «фряжского» письма и объемным «латинским» распятием наверху представляет собой подлинный шедевр резного искусства.[1]

Прорезные, пустотелые внутри, колонны иконостаса составлены из тех же мотивов изобилия плодов, которые характерны для всех церквей конца XVII века, но по тонкости работы и тектоническому чутью их резьба превосходит все, что дала «Нарышкинская» архитектура в других памятниках.

Такими же шедеврами резного искусства являются и роскошно украшенная ложа, клиросы, триптихи на северной и южной стенах и золоченые наличники проемов, отделанные «флемованным дорожником» и акантом и снабженные сверху медальонами, которые почти в точности повторяют медальоны церкви Спаса за золотой решеткой 1635—1636 гг.

Необычный характер всей отделки интерьера можно объяснить участием в его обработке белорусских резчиков.

Сейчас интерьер окрашен в спокойный серовато-синий тон, но эта окраска относится к одному из позднейших ремонтов. До нее еще в середине XIX столетия храм был выкрашен, как указывает А. Мартынов[2], в алый цвет. Следы алой краски на стенах интерьера и на плоскостях иконостаса обнаруживаются и пробным исследованием. Сочетание этого цвета с позолотой резных деталей должно было придавать интерьеру царственно-богатый вид.

Наружная обработка Троицкой церкви представляет собой дальнейшее обогащение архитектуры, данной в рассмотренных выше памятниках, но отличается от них большей изысканностью приемов и обнаруживает такое зрелое мастерство, какое бывает только в периоды полного развития стиля.

Материалом для наружной обработки, как и в предыдущих памятниках, служит кирпич и белый камень. На основе этих материалов в оформлении памятника опять широко использован ордер, но строитель придал ему особый оттенок, меняя по своему усмотрению пропорции колонн, широко растрепывая листья капителей, совмещая коринфские детали с почти тосканскими стволами и сочетая весь ордер с мотивами, идущими непосредственно от народной деревянной резьбы.

Характерной особенностью ордера — как и в цер-

[1] Нужно отметить, что такое же объемное распятие чрезвычайно тонкой работы стояло долгое время и в нижней части храма.

[2] А. Мартынов. Подмосковная старина. М. 1889 стр. 2.3,

кви в Уборах — является полный отход его от плоскости стены. Но за каждой колонной — в отличие от церкви в Уборах — появляется самостоятельная пилястра, тектонически связывающая ее со стеной. Впрочем, важно отметить, что пилястра не всегда доходит до антаблемента, а часто обрывается на уровне шейки колонны, т. е. что строитель понимал ее не как утопленную в кладку стойку каркаса, а как плоскую доску, лишь для фона накладывавшуюся сверху на самостоятельно существующую стену. В этом, как и в церкви в Уборах, предчувствуется новое понимание самой стены, нашедшее такое яркое выражение в композиции Дубровицкой церкви.

Бросаются в глаза самые прихотливые пропорции колонн, начиная с типично каменных стволов по 12 модулей [1] — внизу, и кончая явно «деревянными». по структуре стержнями в 34 модуля — у основного восьмерика. Таким же разнообразием отличается и самая их структура — от гладких и уже не имеющих ничего общего с «дудочками» припухлых колонн первого яруса до спиральных, жгутообразных стоек, поддерживающих все три главки. Чрезвычайно характерен для всей архитектуры «Нарышкинского барокко» перехват стержня колонн на уровне одной трети валиком с выкружкой, а также снабжение всех их, независимо от их назначения, пропорций и стилевой структуры, одной и той же коринфской капителью, каменные завитки которой имеют на углах мастерски выточенную сквозную резьбу.

Новой чертой, по сравнению с обоими ранее анализированными памятниками, является раскреповка углов четверика, как и в церкви Успения на Покровке, мощными пилонами, усиленными посредством парных колонн, за которыми находятся такие же парные пилястры.

Антаблементы ордера носят вполне классический характер и состоят из канонического архитрава, гладкого фриза и карниза, но вынос каждого облома строгим правилам не подчиняется.

Интересно отметить новую, тройную, композицию и роскошную обработку восьмиугольных окон, которые, благодаря отсутствию боковых притворов, полностью открываются на фасаде и становятся одним из центральных мотивов его оформления. Тройным ритмом этих окон, как и расположенных под ними по тем же осям прямоугольных проемов, подчеркивается трехчастное построение всего памятника, а их архитектурная отделка в точности совпадает с отделкой окон в церкви Николы Большой Крест (Москва). Тот же трехкратный ритм проходит красной нитью и через другие элементы композиции, — вплоть до тройных фронтонов над окнами и дверьми, а через разбивку световых проемов переходит и внутрь здания, получая отзвук в членении внутренних стен, в трех дверях иконостаса и даже в тройных складнях на северной и южной стенах храма.

Большой интерес представляет тончайшая каменная резьба, покрывающая стволы колонн, впадины фронтонов и подоконные панели и по качеству не уступающая резьбе иконостаса. Рисунок этой резьбы составляет причудливое сочетание ренессансного и даже античного растительного орнамента с «петушиными головками» и другими мотивами русского народного искусства, а ее применение на фасаде примечательно тонким соблюдением архитектурной тектоники и четким отделением декоративных функций от конструктивных. Следует отметить разницу в объемной, реалистической трактовке мотивов изобилия и в сугубо плоскостной передаче орнамента, идущего от русской народной резьбы. Обращает на себя внимание самое применение орнамента сплошными пятнами, которые покрывают отдельные элементы здания как бы восточным узорным ковром, нигде не затрагивая основной структуры сооружения.

В числе наиболее тонких особенностей Троицкой церкви нужно отметить прием «выпуска» архитектурных деталей из плоскости стены в окружающее пространство или, наоборот, их ввода из пространства в плоскость стены. Правда, этот своеобразный прием применен только в одном месте, там, где четверик переходит в основной восьмерик. Так как объемные элементы, венчающие карниз четверика и зрительно отделяющие его стены от стен восьмерика, были установлены вплотную перед восьмериком, венчающая тумбу раковина не помещалась перед стеной последнего, и зодчий «изобразил» ее на самой стене, как плоскостное завершение объемной тумбы гребешка и вместе с тем как центральный мотив, из которого развивается орнамент подоконной панели. Впрочем, поскольку этот оригинальный прием был вызван простым отсутствием места, придавать ему какое-нибудь принципиальное, стилевое значение вряд ли приходится.

Из других элементов архитектурного оформления заслуживают внимания оконные и дверные заполнения — кубоватые решетки и железные ставни, являвшиеся предметом особой заботы строителей не только в эпоху «Нарышкинского барокко». Особенно интересны звездочки, или «репья», которыми украшены головки заклепок, скрепляющих каркас из полосового железа с листовым железом створок. С неменьшей любовью исполнен и рисунок узорчатых подзоров, окаймляющих сверху створки входных дверей. Следует заметить, что полотнища ставней раньше были окрашены в зеленый цвет, а каркас был покрыт рисунком алого, темно-синего и голубого цветов. Впрочем, не исключена возможность и того, что до этой покраски каркас мог быть, как во многих церквах XVII века, вороненым, а «репья» — лужеными.

[1] Модуль равен радиусу основания колонны.

Неоднократно окрашивался в разные цвета и весь фасад памятника, включая и белокаменные детали. В углублениях шаров, венчающих углы четверика, до сих пор сохраняются следы темно-синей, малахитово-зеленой и ярко-красной краски. Однако некоторые особенности в выполнении колонн и других деталей не исключают возможности того, что первоначальной расцветкой здания могло быть и сочетание естественного камня с кирпичом.

Совершенно исключительный интерес, как и всех церквей этой эпохи, представляет архитектура крестов Троицкой церкви, которые по рисунку и размерам целиком совпадают с крестами церкви Знамения на Шереметевском дворе или церкви Николы Большой Крест в Москве. Стрелки в виде сердечек на концах ветвей, рельефное распятие в центре с исходящими от него во все стороны вибрирующими лучами, золотые бусины, которыми унизаны края креста, характерный для эпохи полумесяц внизу, наконец, легкая ажурная структура изделия в целом — все это делает кресты Троицкой церкви самоценными произведениями почти ювелирного искусства, играющими в общей композиции здания важную роль. Создавая пышное и достаточно весомое завершение храма, они вместе с тем дают удивительно нежный переход его в пространство, как бы растворяя его формы золотистым излучением в синеве окружающего воздуха.

Очень интересны и золоченые подзоры, окаймляющие подобно кружевам основания главок и характерные для многих других построек XVII века (Коломенский дворец, церковь в Филях и пр.). Вместе с общей обработкой фасада и архитектурой крестов эти тонкие жестяные изделия составляют последний штрих того триумфально-праздничного декора, который делает всю церковь похожей на какую-то драгоценность, усыпанную бисером, обтянутую золотыми нитями и сверкающую на солнце.

В целом же Троицкая церковь, по сравнению с другими церквами-колокольнями, представляет собой наиболее тонкое и сложное архитектурное решение. Если церковь в Филях — первое вступление в классическую фазу развития, а церковь в Уборах — ее вершина, то церковь в Троицком-Лыкове — уже переход к известной рафинированности стиля. Строитель здесь как бы играет утонченными пропорциями и наиболее изысканными средствами наружной и внутренней обработки, хотя еще и продолжает оставаться в рамках ясной архитектурной тектоники.

После этой изысканности оставалось перейти только к изменению самых основ стиля или к перегружению его чистой декоративностью, что и было сделано в устроенной уже без верхнего звона, но еще сохраняющей общую типовую композицию Дубровицкой церкви.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В задачу настоящего издания не входит исследование генезиса форм «Нарышкинского барокко». Однако необходимо заметить, что откуда бы ни шли художественные влияния, под воздействием которых складывались формы церкви-колокольни, в основе ее общей композиции и даже наружной обработки лежат самые глубокие, непрерывно развивающиеся традиции древней Руси. Мастера «Нарышкинской» архитектуры лишь придавали этим традициям, как это было в свое время с Архангельским собором, новую внешность, из-под которой все время пробиваются стародавние приемы народного русского зодчества.

Однако это не значит, что церкви-колокольни имели только новую внешность. Как самый «покрой» этой внешности, так и ее сочетание с древними традициями приводили к образованию нового качества и придавали всему зданию совершенно новый характер. Если же добавить к этому и новое решение задачи объединения церкви со звонницей, вызвавшее непривычное гудение колоколов над самой церковью, то нетрудно себе представить, какой смелой новинкой должна была выглядеть церковь-колокольня в условиях XVII века.

Появление этой новинки логически вытекало из всего исторического развития нашей страны в течение XVII века и непосредственно отвечало требованиям, которые назревали в создавшей ее социальной обстановке. Но ее существование как самостоятельного архитектурного типа не оказалось исторически устойчивым. Техническая структура церкви-колокольни и некоторые особенности ее композиции с культовой точки зрения ограничивали ее применение лишь сравнительно небольшими церквами «вотчинного» типа. Если же учесть общее изменение породившей церковь-колокольню исторической обстановки и указ Синода от 11 марта 1723 г., запрещавший строительство вотчинных церквей вообще, то станет понятным, почему дальнейшее развитие этого интересного типа прекратилось так же внезапно, как и началось, оставивши по себе в архитектуре последующих веков лишь случайные отзвуки (церковь в селе Ершове начала XIX века и др.), появление которых вызывалось индивидуальной прихотью отдельного заказчика.

И все же, несмотря на исключительную кратковременность своего существования, тип церкви-колокольни, как наиболее совершенной разновидности церквей «Нарышкинского барокко», успел вписать в историю русского зодчества одну из самых содержательных страниц.

Изучение этого архитектурного явления еще впереди, и публикация помещаемых здесь памятников может служить к нему лишь предварительной подготовкой, ясно показывающей, однако, какие яркие художественные творения были созданы на рубеже XVII и XVIII веков, и какими интенсивными темпами протекало в эту пору развитие русского зодчества.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5
Церковь Покрова Богородицы в Филях 9
Церковь Нерукотворного Спаса в Уборах 12
Церковь Живоначальной Троицы в Троицком-Лыкове . . 17
Заключение 21

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦЕРКОВЬ В ФИЛЯХ

Лист I. Вид с юго-запада
„ II Вид с севера
„ III Главки
„ IV Детали подклета I яруса
„ V Арка подклета
„ VI Иконостас
„ VII Ложа
„ VIII Западный фасад и план 1 этажа
„ IX Деталь главного барабана
„ X Деталь южного полукружия

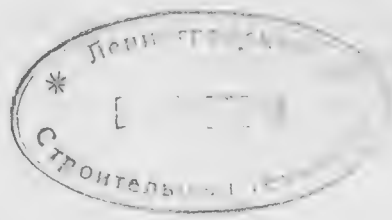
ЦЕРКОВЬ В УБОРАХ

Лист XI Общий вид со стороны пруда
„ XII Общий вид с северо-запада
„ XIII 1. Ярус звона с главкой. 2. Восьмерик. 3. Нижний ярус с западным порталом
„ XIV 1. Абсида с окном в алтарь. 2. Обработка южного входа
„ XV 1. Деталь колонны нижнего яруса
„ XVI Детали парапета
„ XVII Западный фасад
„ XVIII Разрез
„ XIX Планы 1, 2, 3 и 4 этажей
„ XX Детали обработки фасадов

ЦЕРКОВЬ В ТРОИЦКОМ-ЛЫКОВЕ

Лист XXI Вид с юга
„ XXII 1. Вид с запада. 2. Южный фасад алтаря
„ XXIII Фрагменты западного фасада
„ XXIV Нижний ярус и южный портал
„ XXV 1. Угловой пилон четверика. 2. Верхние окна четверика и восьмерик
„ XXVI Окно и угловая колонна восьмерика
„ XXVII 1. Главка притвора и часть восьмерика. 2. Крест на западной главке. 3. Подзоры на западной главке
„ XXVIII Иконостас
„ XXIX Ложа
„ XXX 1. Клирос. 2, 3. Детали обработки
„ XXXI Северный фасад
„ XXXII Разрез
„ XXXIII Детали клироса и план 1 этажа
„ XXXIV Детали обработки фасадов
„ XXXV Детали интерьера

29132



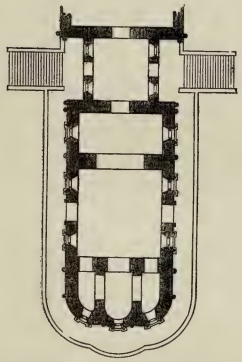
Ответственный редактор
ИВ. ЛЕОНИДОВ

* * *

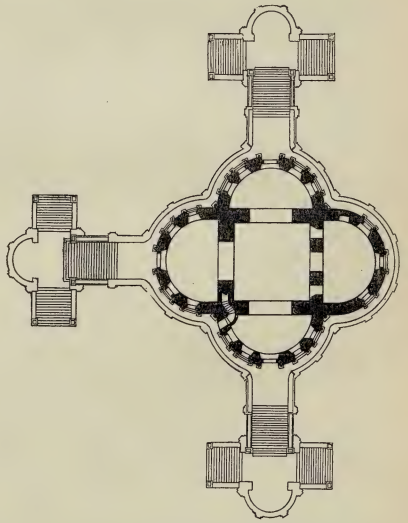
Технический редактор *Е. А. Смирнова*
Сдано в набор 24 мая 1945 г.
Подписано к печати 4/XII 1945 г.
А 18954. $24^1/_2$ п. л. $60 \times 92^1/_4$
Изд. № 129. Зак. 669. Тираж 5200 экз.
Цена в папке 40 руб.

* * *

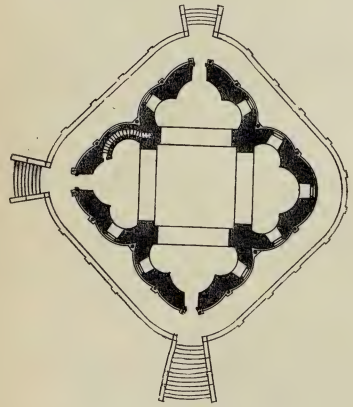
Тип. „Искра революции", Москва



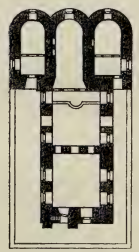
1. Церковь в Софрине. Схема фасада и план



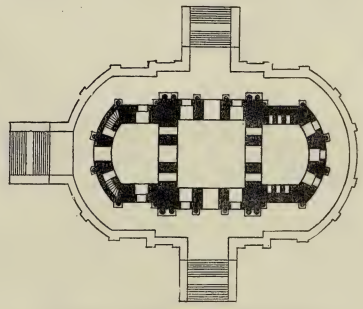
2. Церковь в Филях. Схема фасада и план



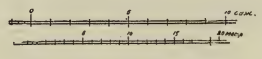
3. Церковь в Уборах. Схема фасада и план



4. Церковь Знамения на «Шереметевском дворе». Схема фасада и план

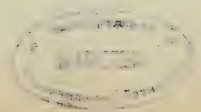


5. Церковь в Троицком-Лыкове. Схема фасада и план.



Масштаб для всех пяти памятников

29132.



ВИД С ЮГО-ЗАПАДА

29/32.

Ленинградский Строительный Техникум БИБЛИОТЕКА

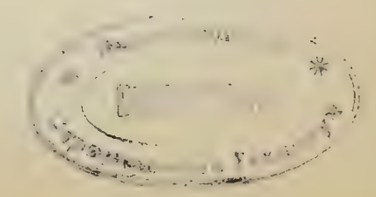
Technion

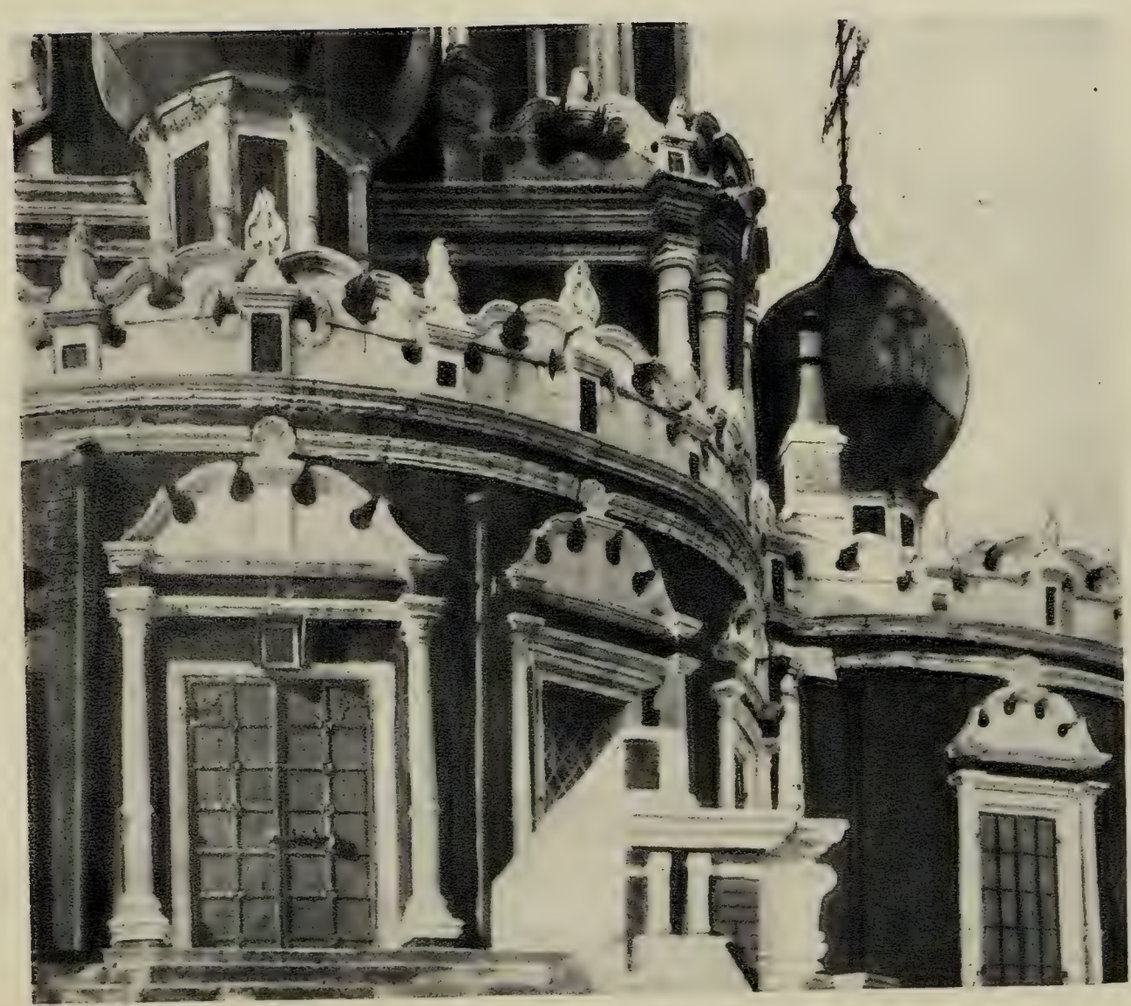
ВИД С СЕВЕРА

29132.

ГЛАВКИ

29132





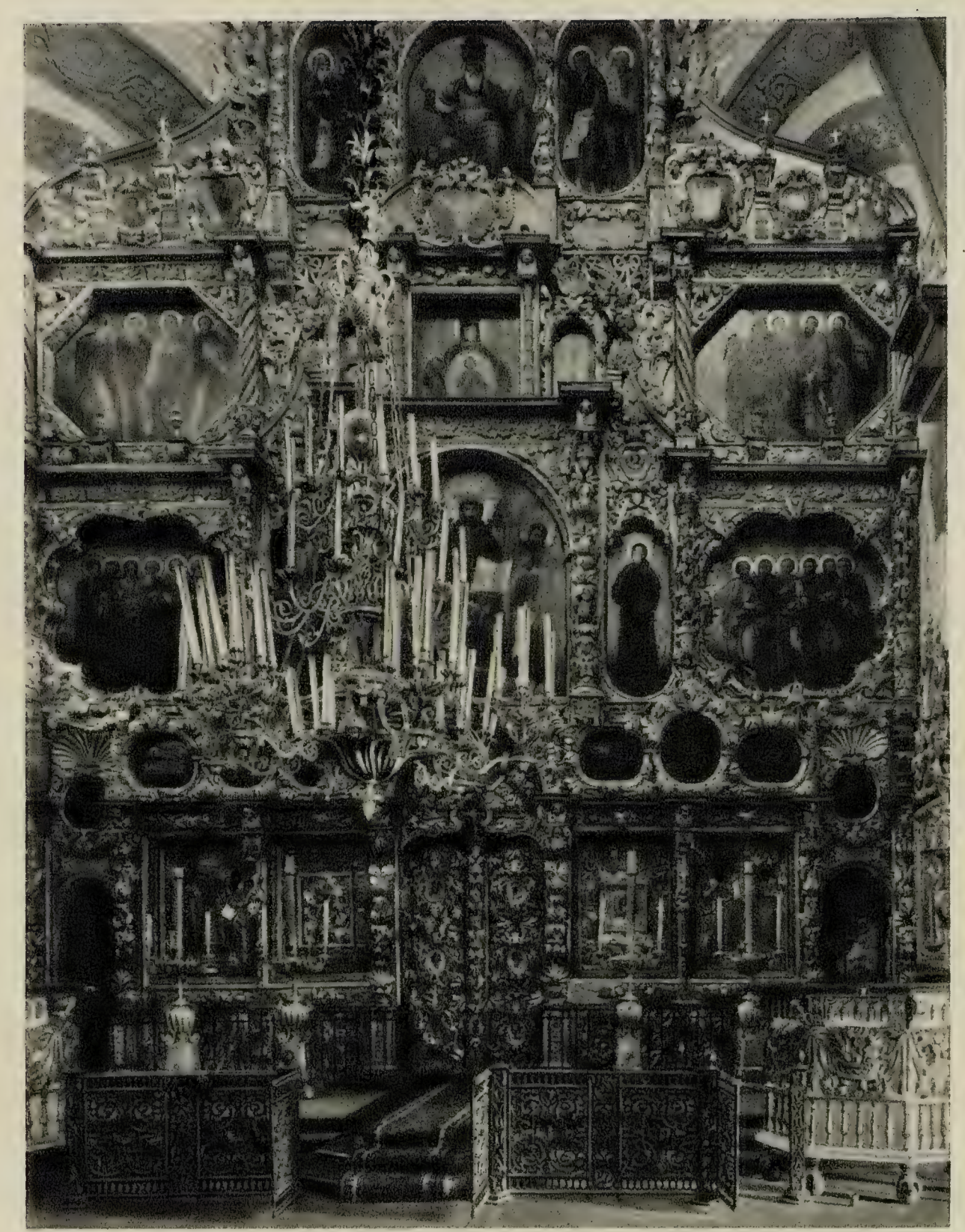
ДЕТАЛИ ПОДКЛЕТА И I ЯРУСА

Строительный техникум

29132

АРКА ПОДКЛЕТА

29132.

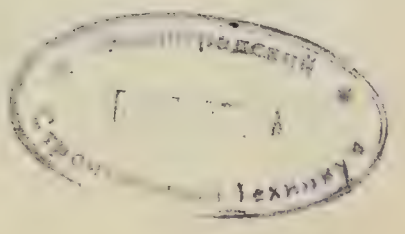


ИКОНОСТАС

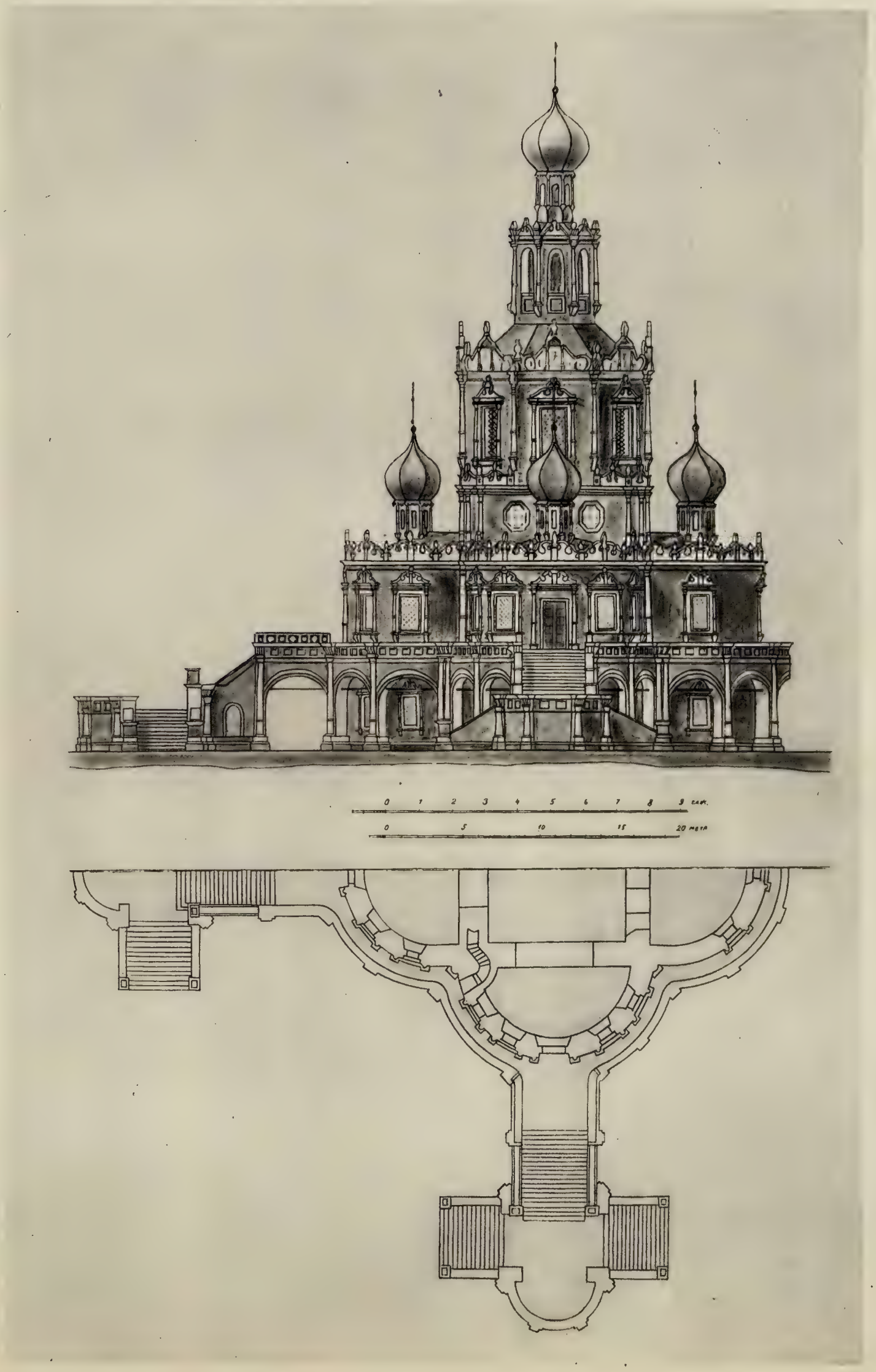
Ленинградский Строительный Техникум
29132.

Texas

ЛОЖА



29132.



ЗАПАДНЫЙ ФАСАД И ПЛАН ПЕРВОГО ЭТАЖА

Чертеж В. Е. Свинарского по схеме Н. Н. Соболева

29132

Строительный техникум

ДЕТАЛЬ ГЛАВНОГО БАРАБАНА

Обмер по Суслову

29132.

Технологический институт

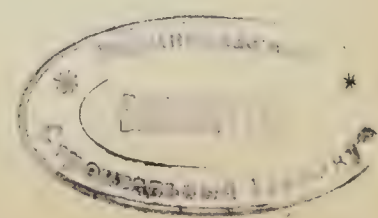
ДЕТАЛЬ ЮЖНОГО ПОЛУКРУЖИЯ

Обмер по Суслову

29132.

ОБЩИЙ ВИД СО СТОРОНЫ ПРУДА

29132.



ОБЩИЙ ВИД С СЕВЕРО-ЗАПАДА

29132.

Строительной техники

1

2

3

1. ЯРУС ЗВОНА С ГЛАВКОЙ. 2. ВОСЬМЕРИК. 3. НИЖНИЙ ЯРУС С ЗАПАДНЫМ ПОРТАЛОМ

20132.

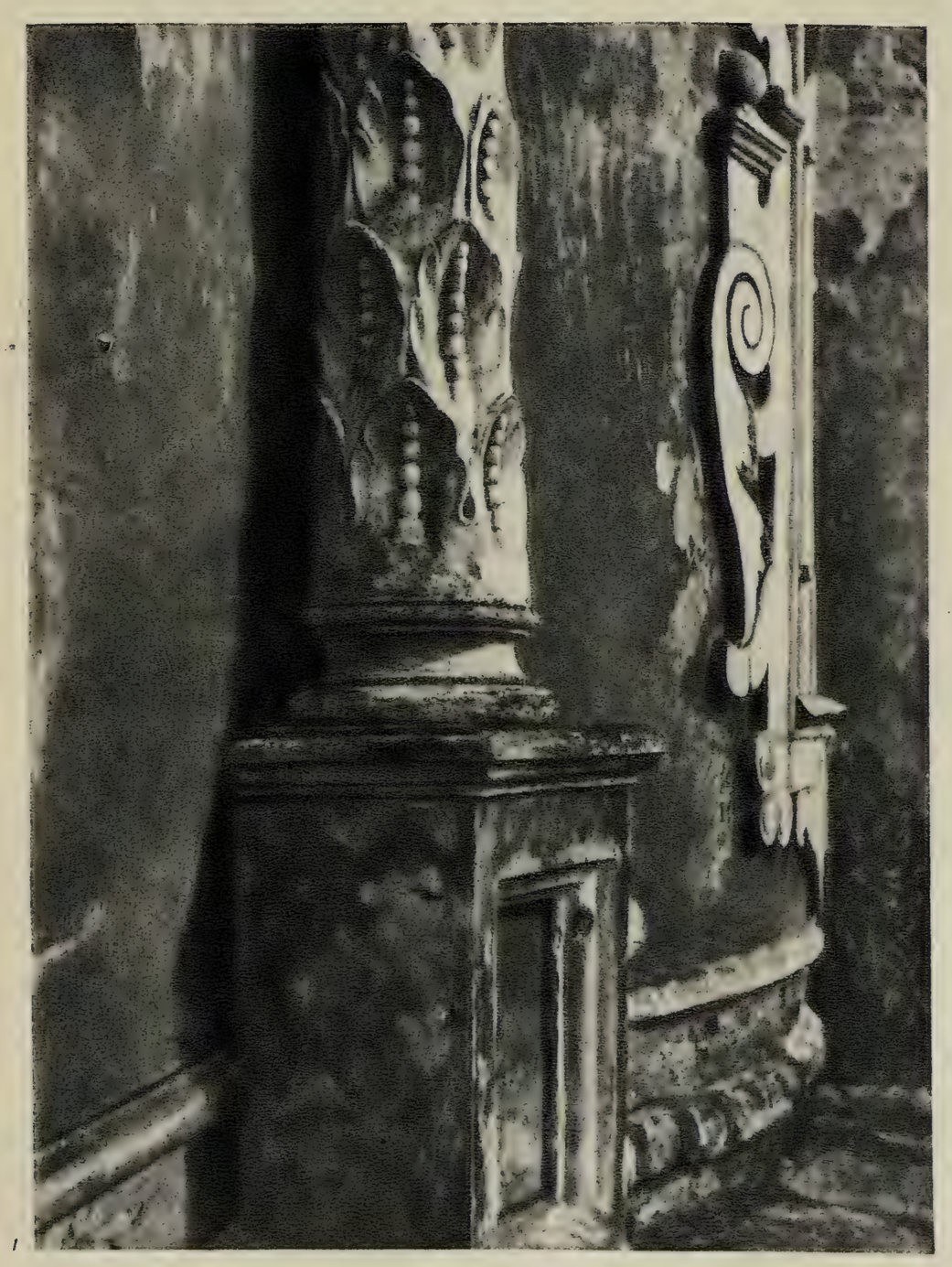
1

2

1. АБСИДА С ОКНОМ В АЛТАРЬ. 2. ОБРАБОТКА ЮЖНОГО ВХОДА

29132

Cornell University Library



1

2

1. ДЕТАЛЬ КОЛОННЫ НИЖНЕГО ЯРУСА. 2. ОБРАБОТКА НИЖНЕГО ЯРУСА

29132

ДЕТАЛИ ПАРАПЕТА

2 9132.

Библиотека Строительный Техникум

LIBRARY

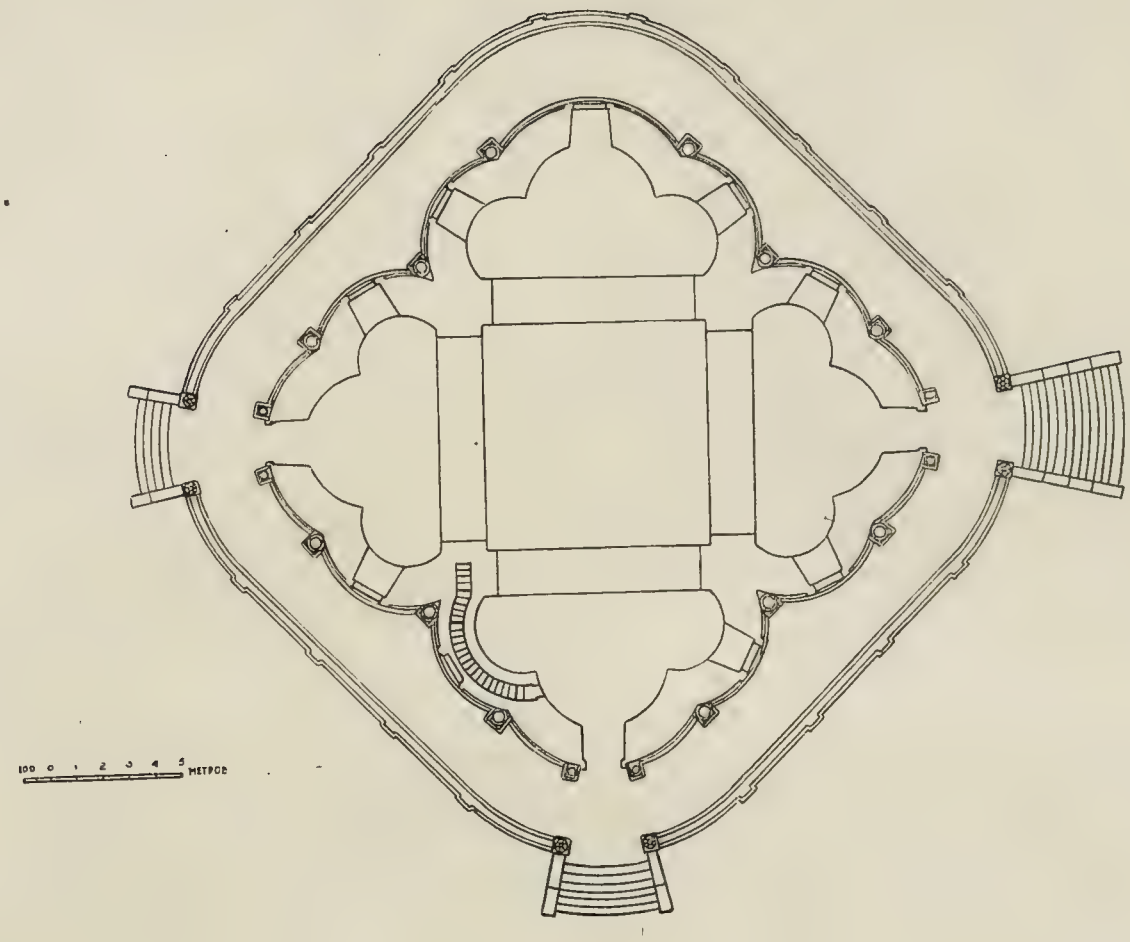
ЗАПАДНЫЙ ФАСАД

Обмер В. Подключникова при участии А. Хачатуряна

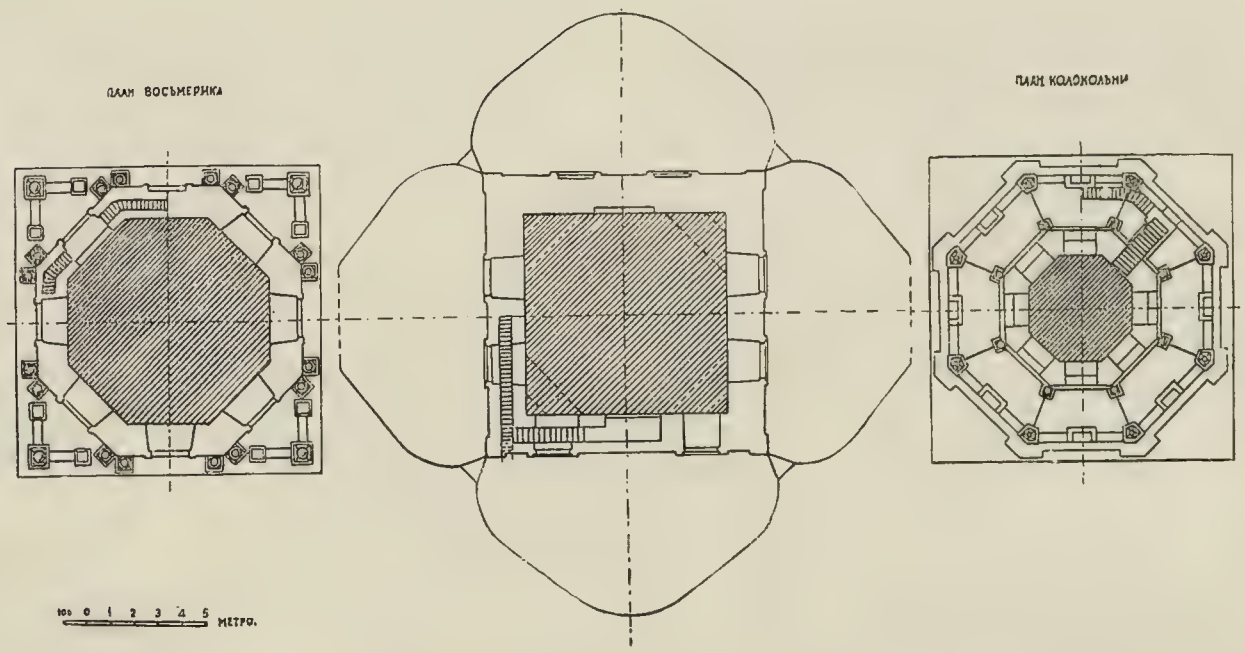
29132.

РАЗРЕЗ

29132.



ПЛАН 1 ЭТАЖА



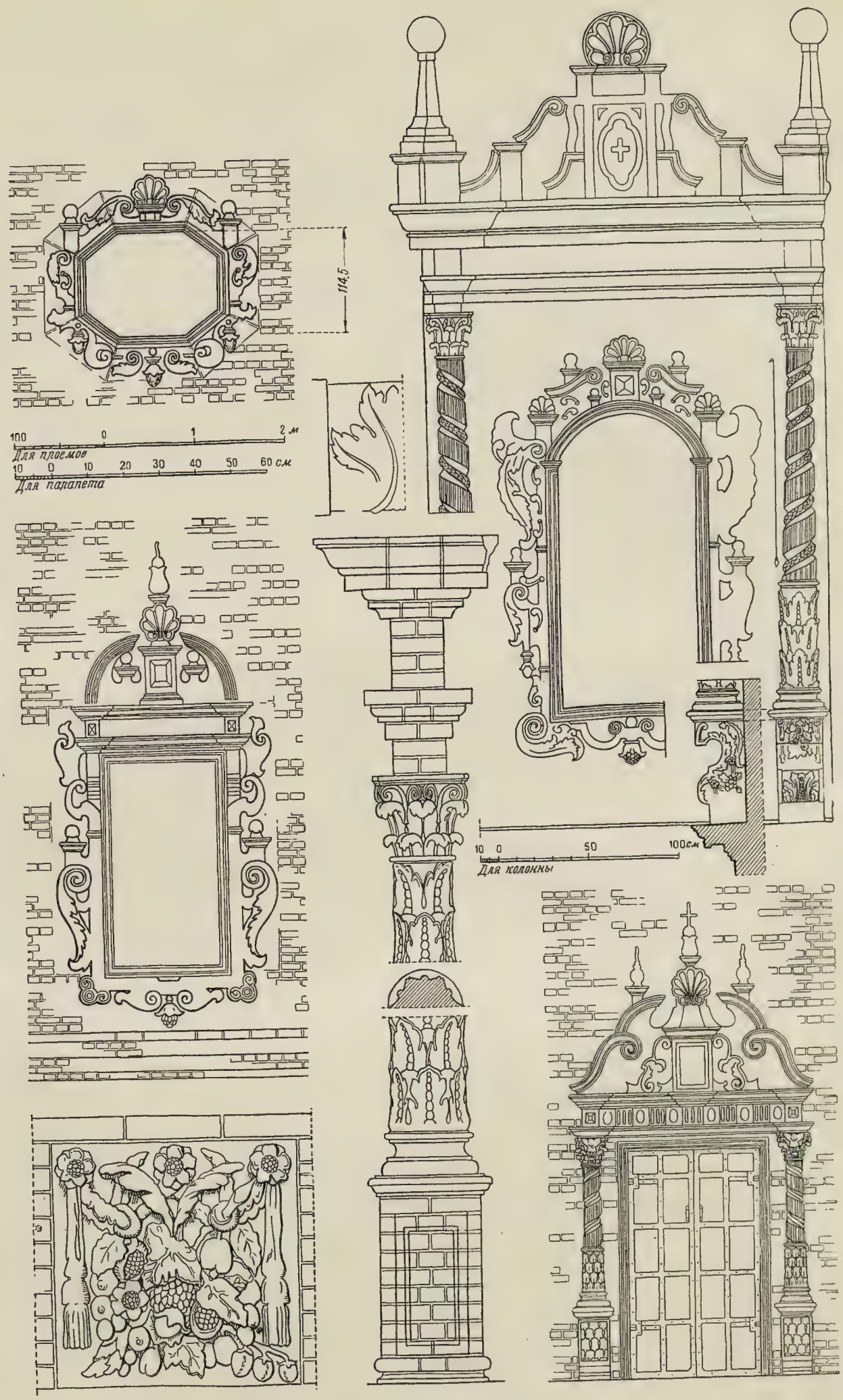
ПЛАНЫ 2, 3 и 4 ЭТАЖЕЙ

Обмеры В. Подключникова при участии А. Хачатуряна

Ленинградский Строительный Техникум

29132.

Стороненко Г.Н.

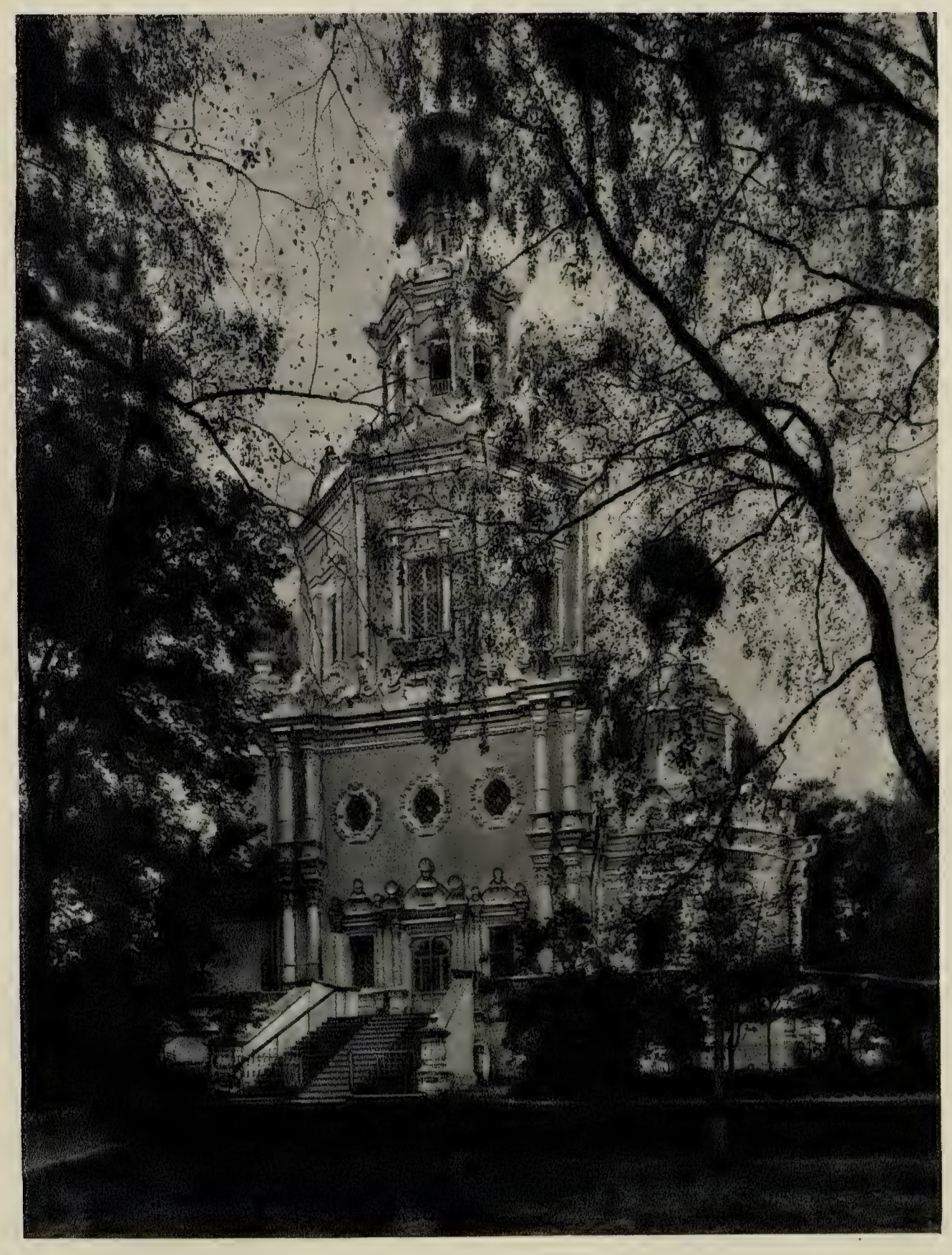


ДЕТАЛИ ФАСАДОВ

Обмеры В. Подключникова при участии А. Хачатуряна

Строительный техникум

29132



ВИД С ЮГА

29132.

1

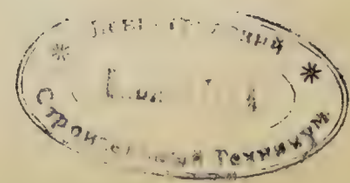
2

1. ВИД С ЗАПАДА. 2. ЮЖНЫЙ ФАСАД АЛТАРЯ

29132.

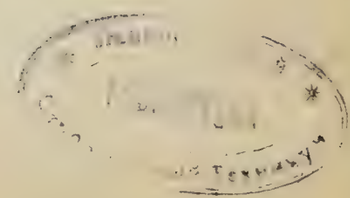
ФРАГМЕНТЫ ЗАПАДНОГО ФАСАДА

29132.



НИЖНИЙ ЯРУС И ЮЖНЫЙ ПОРТАЛ

29132.



Ленинградский Строительный институт БИБЛИОТЕКА

1

2

1. УГЛОВОЙ ПИЛОН ЧЕТВЕРИКА. 2. ВЕРХНИЕ ОКНА ЧЕТВЕРИКА И ВОСЬМЕРИК

99132

БИБЛИОТЕКА

ОКНО И УГЛОВАЯ КОЛОННА ВОСЬМЕРИКА

29132.

2

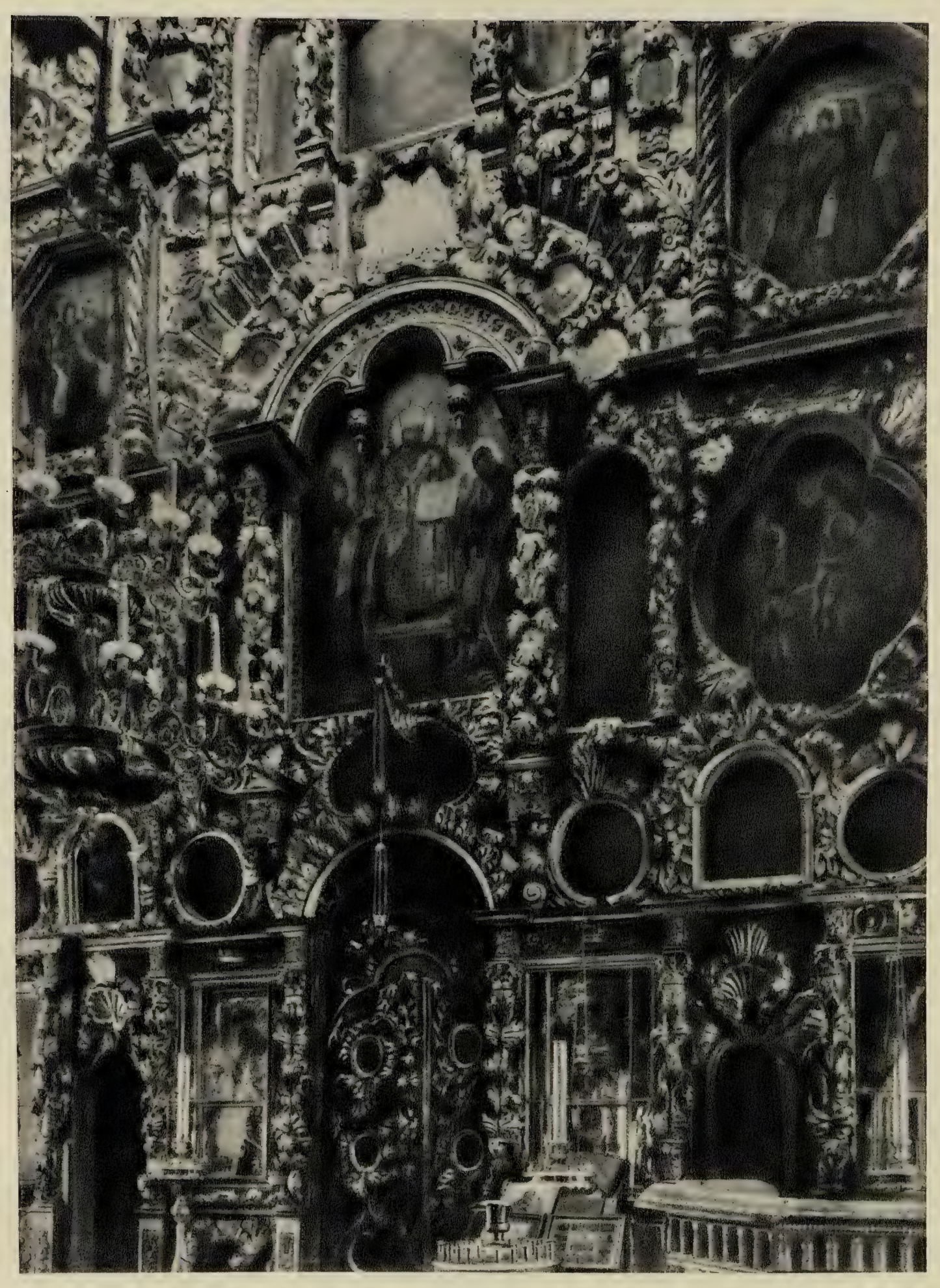
3

1. ГЛАВКА ПРИТВОРА И ЧАСТЬ ВОСЬМЕРИКА. 2. КРЕСТ НА ЗАПАДНОЙ ГЛАВКЕ

3. ПОДЗОРЫ НА ЗАПАДНОЙ ГЛАВКЕ (снято через решетку окна в основном восьмерике)

29132.

Строительный Технику

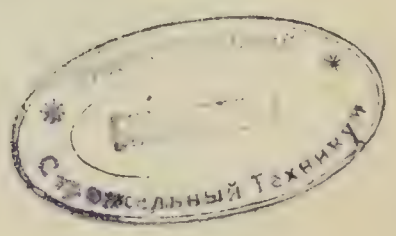


ИКОНОСТАС

29132.

Университетская библиотека

ЛОЖА



29132.

LIBRARY
CLARK UNIVERSITY

1. КЛИРОС. 2, 3. ДЕТАЛИ ОБРАБОТКИ.

29132.

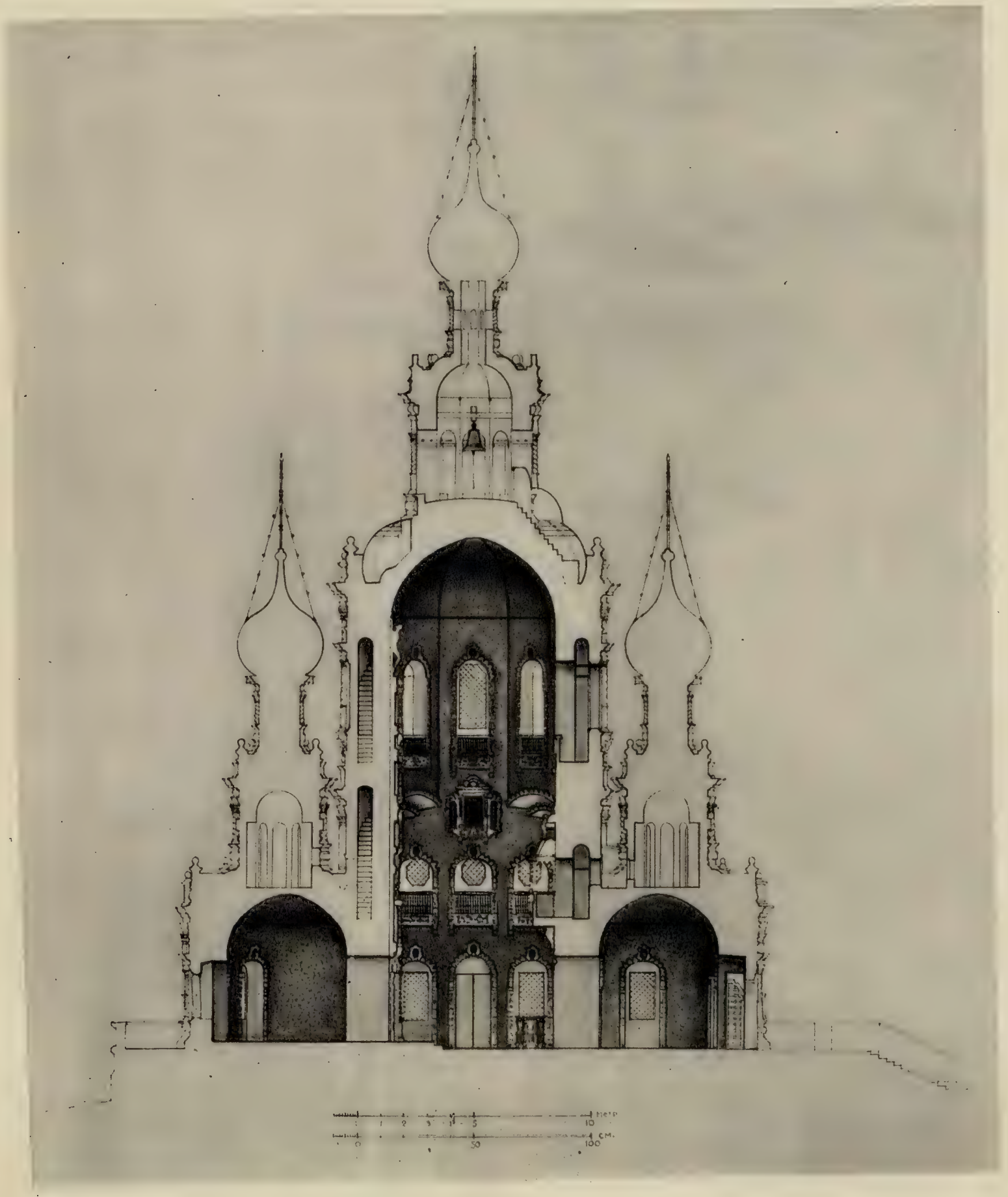
Ленинградский Строительный Техникум

BORHE

СЕВЕРНЫЙ ФАСАД

Обмер В. Подключникова

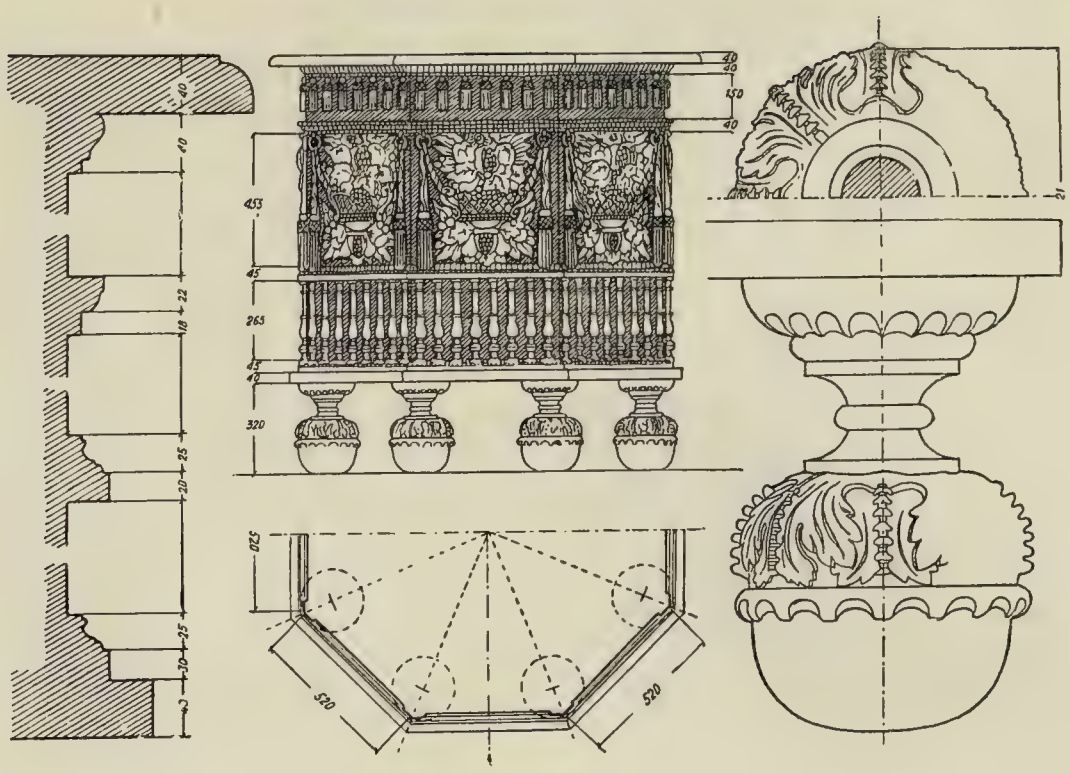
29132.

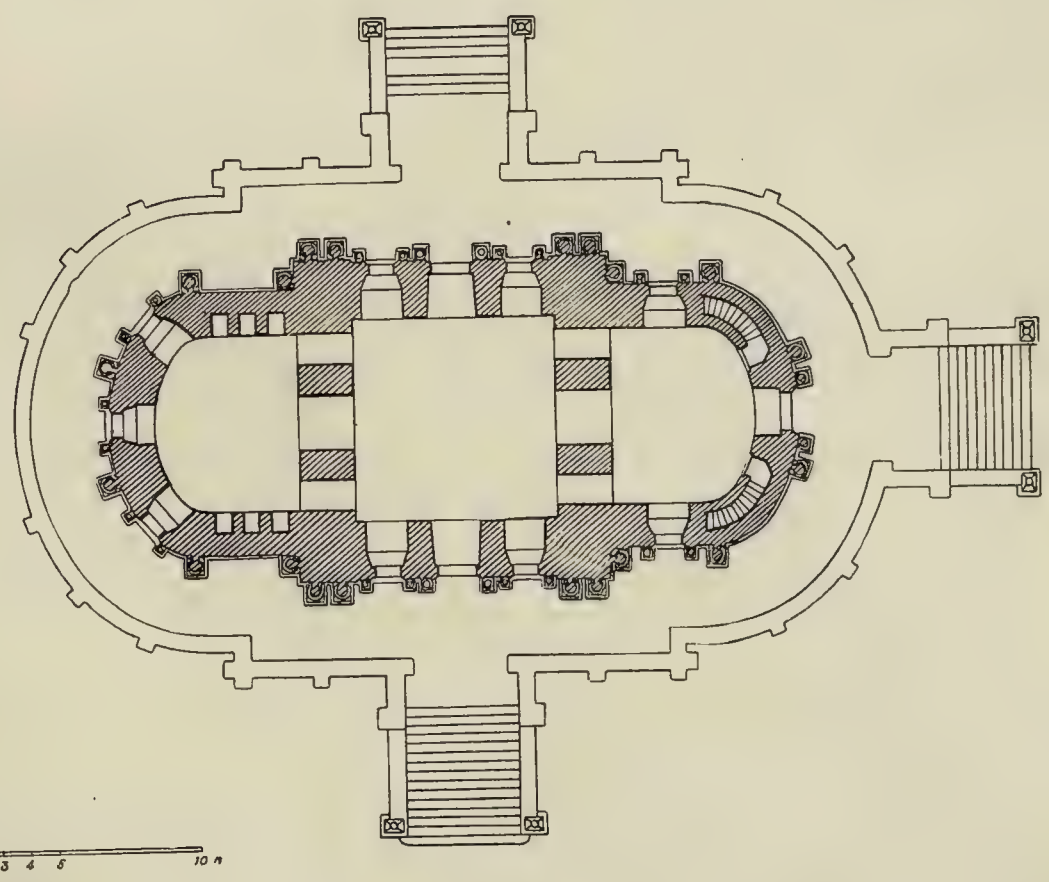


РАЗРЕЗ

Обмер В. Подключникова

29132.





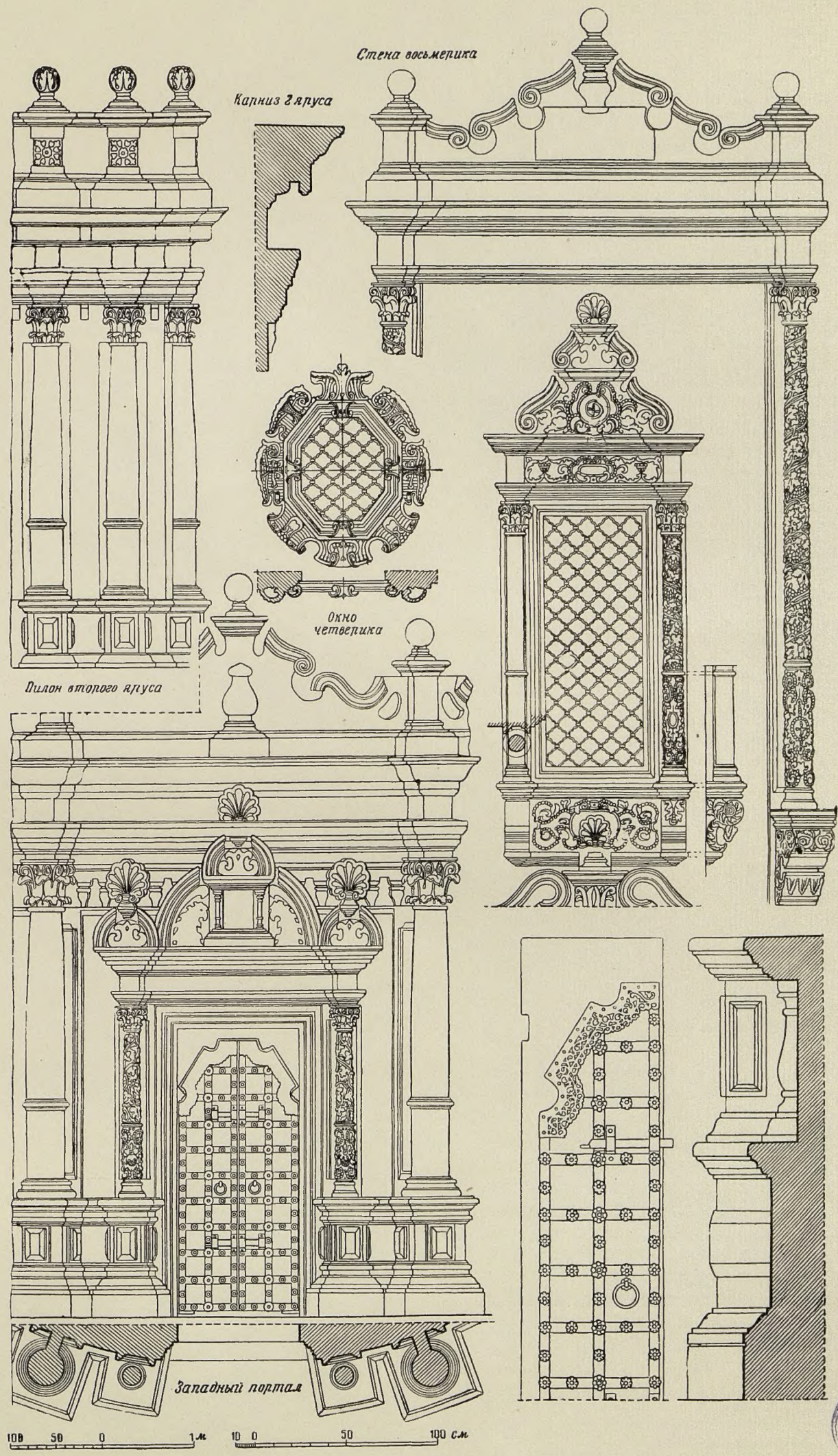
ДЕТАЛИ КЛИРОСА И ПЛАН ПЕРВОГО ЭТАЖА

Обмер В. Подключникова

Ленинградский Строительный техникум

29132.

Университетская библиотека



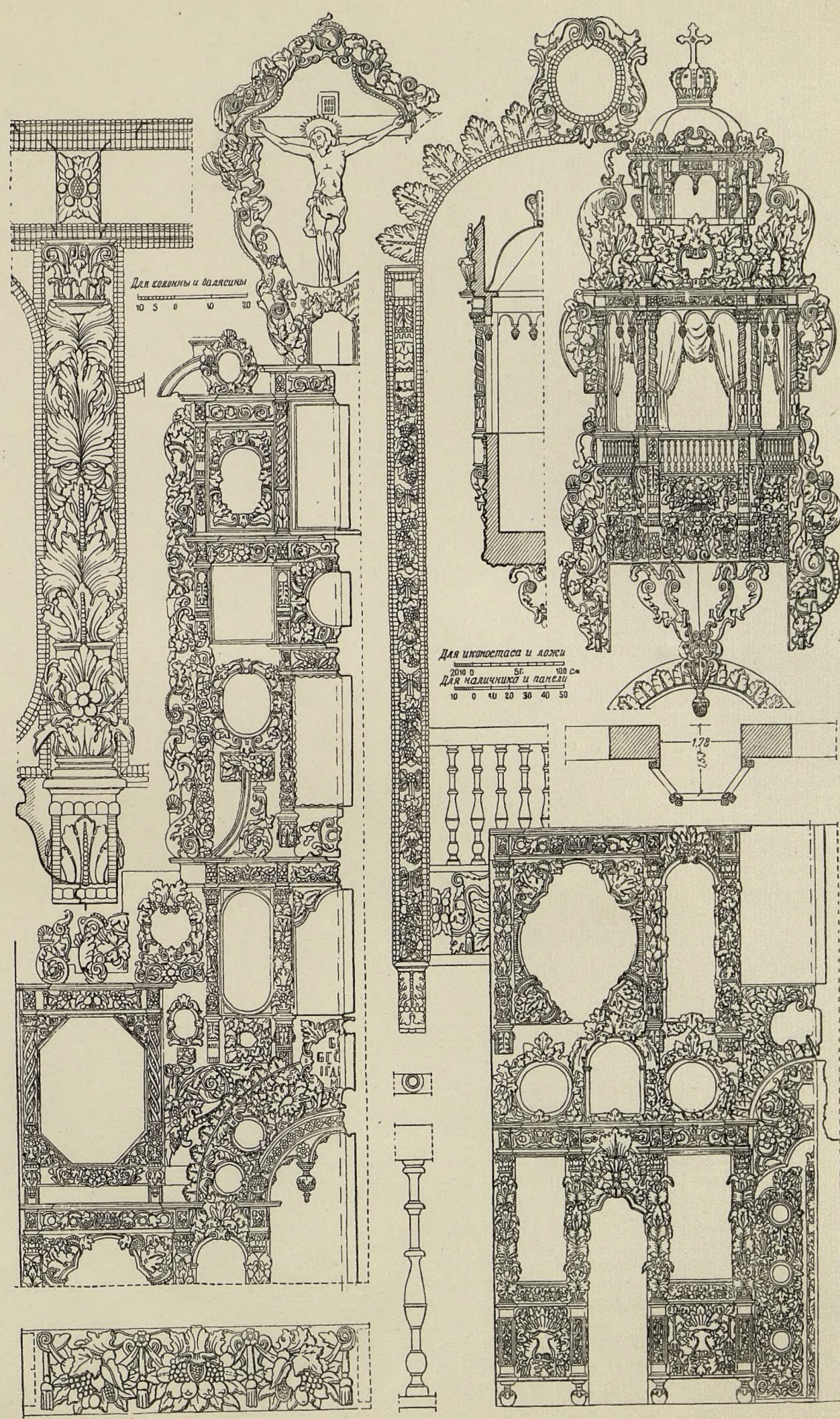
ДЕТАЛИ ФАСАДОВ

Обмеры В. Подключникова

Ленинградский Строительный Техникум

29132.

Библиотека
Строительный техникум



ДЕТАЛИ ИНТЕРЬЕРА

Обмер В. Подключникова

Ленинградский Строительный Техникум
Библиотека

29132.

Ленинградская Академия
Библиотека